

### Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX - начала XX вв

Portnova, Tatiana

Postprint / Postprint

Sonstiges / other

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Portnova, T. (2009). *Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX - начала XX вв.*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-49947-5>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

На правах рукописи

**Портнова Татьяна Васильевна**

**Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX – начала XX вв.**

Специальность 17.00.04-17

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва - 2009

Работа выполнена на кафедре истории художественной культуры Московского Педагогического Государственного Университета

**Научный консультант**

Доктор искусствоведения Вера Дмитриевна Дажина

**Официальные оппоненты**

доктор искусствоведения Чурко Юлия Михайловна

доктор искусствоведения Киселев Михаил Федорович

доктор искусствоведения Постон Элеонора Викторовна

**Ведущая организация – РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

Защита состоится 1 июня 2009 года                    часов на заседании Диссертационного совета Д009 001 01 при НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств по адресу: 119034, г.Москва, ул. Пречистенка, 21.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств (г.Москва, ул. Пречистенка, 21)

Автореферат разослан            апреля 2009 года

Ученый секретарь

Диссертационного совета,

Кандидат искусствоведения

Короткая Е.Н.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Проблемы взаимодействия пластических искусств – изобразительных (графики, живописи, скульптуры) и выразительных (декоративно-прикладного искусства и архитектуры) в преломлении через хореографию на различных уровнях и формах взаимодействия сегодня актуальны. Современное искусство балетного театра ищет новые и неординарные пути в создании художественных произведений, сюжетов, тем, образов опираясь при этом и используя выразительные языковые, стилевые и композиционные возможности смежных искусств. Изучение языковых связей танца и других пластических искусств, образно-пластические и стилистические параллели, создающие художественную целостность сценографии составляет одно актуальное направление, перетекающее в другие аспекты, связанное с обратным влиянием изобразительных искусств, декоративно-прикладного искусства и архитектуры на балет (тема танца в изобразительном искусстве – иконография, типология, интерпретация). Так же обращение хореографов и артистов к образам и памятникам изобразительного искусства в целях их профессионального творчества, которое в целом и составляет синтетическую природу балетного театра и ставит её на новый уровень композиционно-образных возможностей синтеза искусств. Показательная в этом плане художественная культура конца XIX – начала XX в.в. дает наиболее яркие примеры такого взаимодействия и синтеза, указывает на богатый резервный потенциал развития и взаимообогащения пластических искусств, который был переосмыслен и использован в современной художественной практике. При анализе произведений, посвященных балету, так и для балета, мы не можем изолировать их от общего художественного процесса и рассматривать их вне времени пространства. Избирая период рубежа XIX-XX в.в. стоит оговориться, что все же данными хронологическими рамками работа строго не ограничена, в отдельных случаях анализируются произведения первой трети XX. Рассматривая теоретические вопросы синтеза пластических искусств, автор иллюстрирует их примерами не только отечественного, но и зарубежного наследия, но всегда связанными с русским балетом и его мастерами.

Поводом для создания изобразительных произведений не только для балета, но и о балете становится сам балет, занимая видное место в системе культурной жизни Русские художники: Б.Анисфельд, А.Бенуа, Л.Бакст, А.Головин, М. Добужинский, К.Коровин, Н.Рерих, С.Судейкин, а так же зарубежные: П.Пикассо, М.Дени, Х.Миро, А.Дерен, Ж.Брак, Х.Гри, М.Утрилло, участвующие в оформлении русских балетов сдвинули многие привычные критерии и оценки, казавшиеся ранее неоспоримыми, втянув личность декоратора в единый поток пластических видоизменений, нарушив былую обособленность и изолированность сценографии и, вместе с тем, небывало возвысили её, поставив перед проблемами, не возникавшими никогда ранее.

Достижения мастеров рубежа XIX-XX в.в. дали мощный импульс новой эпохе, волна которой захватила и окрасила творческие поиски как молодых, так и

известных мастеров как в области театрально-декорационного, так и станкового искусства. Использование в этой системе художественных завоеваний смежных искусств было закономерным. Современное художественное мышление пытается синтезировать возможности пластических искусств, и в первую очередь живописи, используя эту синтетичность внутри мира рождающегося спектакля с целью создания более интенсивного образно-зрелищного начала визуального ряда и танца в целом. Вопросы же взаимовлияния балета и пластических искусств, их относительная замкнутость и открытость могут получить дополнительные, нетривиальные решения в свете современных системных исследований. И тот факт, что есть деятели искусства, чье профессиональное творчество связано с интересом к тому или другому, делает их ещё более актуальным и ценным объектом изучения.

**СТЕПЕНЬ РАЗРАБОТАННОСТИ ПРОБЛЕМЫ.** В искусствоведении есть труды, рассматривающие различные виды творчества как объект междисциплинарного изучения, освещающие достаточно подробно поставленные в них проблемы. В первую группу входят работы, связанные с изобразительным искусством: В.В.Ванслов (1983), А.М.Иезунтов. (1982).

Другую группу составляют исследования связанные с балетом: П.М.Карп (1980), Е.П.Белова.(1991). Объединяет их прежде всего общность избранного материала, взятого в качестве объекта изучения. Однако комплексного исследования с позиций взаимодействия изобразительных искусств, декоративно-прикладного и архитектурного творчества и балета ещё не было за исключением работ, касающихся театрально-декорационного искусства, где традиционным является указание на связь содержания балетного спектакля с его оформлением. Изучение и анализ литературы показал, что специально посвященных обозначенной проблеме работ нет. На русском языке можно сослаться на труд Л.Д.Блок (1987), который рассматривает историю развития классического танца, лишь иллюстрируя некоторыми произведениями изобразительного искусства эволюцию его развития. Однако, систематизация и анализ таких произведений не является для автора научной задачей исследования.

Существуют издания по театрально-декорационному искусству: Н.Ясулович. (1971), Пожарская М.М. (1970,1988), Давыдова М.В.(1974,1999), Власова Р.И.( 1984), В.И.Березкин (1976,2000), Д.Боулта (1990). В ряде изданий, посвященных отдельным мастерам, тот или иной художник предстает лишь как декоратор спектаклей. Вопросы оформления спектакля не раз привлекали внимание исследователей. В частности, есть специальные работы, посвященные проблемам современной сценографии, касающиеся не только балетного, но оперного, и драматического театра в целом: Афанасьев Д. (1986), Березкин В.И. (1967, 1970), Николаева Г. (1976), Френкель М.(1987), Козлинский В., Фрезе Э. (1975), Костина Е.М.(2002) и др. В этих работах вопросы специфики оформления балетного спектакля рассматриваются вскользь, а в некоторых не рассматриваются, композиционные проблемы синтеза пластических искусств в балетной сценографии вовсе не анализируются. Для всестороннего раскрытия проблем художественного языка хореографии и других пластических искусств

(графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и архитектуры) сделано далеко недостаточно. Если место театрально-декорационного искусства довольно чётко определено, то пластический язык изобразительных искусств, декоративно-прикладного и архитектуры, наличие его элементов в танце, а также аналогии и параллели между видами и жанрами этих искусств, их контактирование, содержательные связи, место в системе образа хореографического произведения, их пространственно-композиционные возможности в структуре синтеза искусств остаются вне специального внимания.

В исследованиях, посвященных как отдельным художникам, творчество которых неоднократно изучалось и публиковалось, так и в трудах по сценографии, посвященных тому или иному историческому периоду, либо даётся история развития театрально-декорационного искусства, либо анализируются конкретные произведения мастеров. На страницах таких изданий редко встречается глубокий художественный анализ, образная характеристика различных форм взаимопроникновения и взаимовлияния пластических искусств, оценка эмоционального впечатления, производимого такими произведениями. Основательного и фундаментального исследования, рассматривающего изобразительно-выразительную структуру пластических искусств в балете в контексте названных проблем нет.

Относительно второго аспекта диссертационного исследования, касающегося отражения балета в изобразительном искусстве, надо сказать о том, что этот обратный процесс не исследован и в ещё большей мере научно не разработан. Искусствоведческая литература лишь иногда затрагивает некоторые вопросы работы художника станковиста над образами балета, в основном широко известных мастеров, мастеров. Однако балетный образ как предмет самостоятельного изучения даже в этих изданиях не является главным. Они не охватывают всего круга существующего изобразительного материала и не ставят научных проблем, (иконографии, типологии, интерпретации, динамики, соотношения стилей), обходя их молчанием или характеризуя общо.

**ПРЕДМЕТ И ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Объектом предлагаемой диссертации является изобразительные, декоративно-прикладное искусство, архитектура и балет. Предметом – их синтетическая и взаимодействующая основа, механизм художественного взаимодействия балета и пластических искусств. Вместе с тем первостепенное внимание уделяется освещению таких ключевых для поставленной темы проблем, как полихудожственный характер сценографии, её основным функциям, отражению танца в изобразительном искусстве, его иконографическим и типологическим моделям, значению творческой индивидуальности художника, уровню и механизмам изобразительного творчества хореографа и артиста балета.

В аспекте рассмотрения изобразительных искусств, декоративно-прикладного и архитектуры в балете, исследование направлено на искусство танца. Когда речь идет о балете в изобразительных искусствах акценты меняются. Стоит заметить, что изобразительное искусство и там, и здесь является преобладающим, поскольку в большинстве случаев анализу подвергаются

памятники не балетного, а изобразительного творчества, хореографическое же наследие рассматривается в аспекте участия и влияния на него языка пластических искусств (графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного, архитектуры). При этом балет является осью вокруг которого концентрируется искусствоведческий анализ в данном исследовании.

**ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Задачи диссертации включают следующие проблемы:

- раскрыть сущность пластического языка изобразительных, декоративно-прикладного и архитектурного искусства, а так же жанровую систему и их взаимодействие с хореографией (прояснить природу изобразительного начала в балете);

- исследовать проблемы синтеза, многообразные аспекты взаимосвязей названных пластических искусств, показать их конкретное отражение и специфику художественной образности в произведениях станкового и театрально-декорационного характера;

- выявить иконографические принципы, типологические черты балетного образа в произведениях, посвященных танцу и определить его взаимодействие со стилевыми направлениями в изобразительном искусстве;

- рассмотреть проблему движения (динамику танца) как основную в творческих исканиях мастеров конца XIX- начала XX вв. и показать многообразные аспекты ее проявления.

- используя определенный ряд имен художников, дать анализ индивидуальной интерпретации темы танца в графике, живописи, скульптуре, учитывая видовую специфику и художественное оформление спектакля в сравнении их друг с другом;

- определить место и роль изобразительных искусств в творческом процессе артиста балета, педагога и хореографа, балетмейстера и раскрыть основные проблемы и специфику их художественных исканий.

**ЦЕЛЬЮ ИССЛЕДОВАНИЯ** является установление форм взаимодействия и синтеза балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX – нач. XX в.в., их систематизация, рассмотрение и показ в различных аспектах творчества.

**НАУЧНАЯ НОВИЗНА РАБОТЫ** выражается в следующем:

Во-первых, в выборе самих объектов исследования – изобразительных, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и балета, взятых в контексте друг с другом. Следует признать, что и сам этот аспект не изучался с таких позиций, поэтому не включался с достаточной полнотой в общее развитие пластических искусств, в общее движение художественной культуры. Ныне живая практика балета и других пластических искусств требует все более тесного взаимодействия и осмысления их синтетических черт;

во-вторых, в том, что в диссертации ставятся новые проблемы,(иконографии), а затрагивая старые (сценографии) на них ищутся новые ответы. Это в значительной степени определяет ее новизну;

в-третьих, в самих методах исследования темы (многостороннем, системном, комплексном подходе). Ни один из исследователей не изучал и не рассматривал как теоретические вопросы, касающиеся языка изобразительных искусств в балете, так и проблемы отражения балета в изобразительном искусстве, а так же вопросы роли и значения изобразительных искусств в творческом процессе исполнителя, педагога-хореографа, балетмейстера в их всеохватывающем объеме, когда взгляду открывается весь культурный контекст проблемы. При этом диссертант опирается не только на художественные произведения известных мастеров, в анализ включены малоизвестные и совсем неизвестные художники и их произведения. До сегодняшнего дня не существует четкой систематизации исторических данных, каталогизации художественных произведений на тему балета. Настоящая диссертационная работа стремится восполнить этот пробел, раскрывая взаимообогащающие и дополняющие функции пластических искусств.

**ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ.** Исследование данной темы основано на использовании материалов изобразительного искусства различного рода архивных документах, находящихся в музеях России, отчасти за рубежом а так же и личных коллекциях. При написании диссертации были изучены произведения, посвященные русскому, частично зарубежному балету, хранящиеся в Государственной третьяковской галерее, Государственном русском музее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Государственном центральном театральном музее им. А.А.Бахрушина, Петербургском музее театрального и музыкального искусства, музее Государственного академического Большого театра России, музее Мариинского театра оперы и балета, в музее академии русского балета им. А.Я.Вагановой, в научно-исследовательском музее академии художеств С.-Петербурга, в музее керамики «Кусково», в музее декоративно-прикладного и народного искусства, музее музыкальной культуры им. М.И.Глинки. В работу вошли сведения, полученные из более ста музеев и частных собраний России и некоторых других стран об имеющихся произведениях на балетную тему и хранящихся в их фондах.

При написании диссертации были использованы фотоархивы Государственной третьяковской галереи, Государственного русского музея, Петербургской академии художеств, Государственной исторической библиотеки, библиотеки иностранной литературы, Центральной театральной библиотеки (по искусству), Научной библиотек Союза театральных деятелей, библиотек ГТГ и ГРМ.

Кроме того, в сферу исследования попали и исторические свидетельства, связанные с жизнью мастеров, и обстоятельствами возникновения того или иного произведения. В этом аспекте удалось выявить определенные сведения из архивных источников, находящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства, рукописном отделе ГЦТМ им. А. Бахрушина, ГТГ, ГРМ, архивном фонде Петербургской театральной академии, Государственной Российской библиотеке, частных собраниях наследников тех или иных художников, балетмейстеров и артистов балета. Немалое значение в искусствоведческом анализе оказали материалы Центрального государственного



архива кинофото документов и центральной студии документальных фильмов, а так же непосредственный просмотр спектаклей и различные варианты видеозаписей «Дягилевских балетов» в современных реконструкциях российских и зарубежных театров.

**МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ.** В исследовании преобладает в основном два уровня в изучении материала: проблемно-аналитический (системный) и отчасти исторический. В данном случае первый подход имеет свои достоинства, он способствует более глубокому раскрытию внутренних взаимосвязей между отдельными явлениями изобразительных, декоративно-прикладного, архитектурного искусств и балета, обозначенных в теме, хотя несколько усложняет понимание их общей эволюции. Поэтому принцип не исторического исследования а скорее исторического обзора, позволяющего рассмотреть развитие балетного образа в связи с изобразительным искусством в его динамике где также использован широкий выбор художественных произведений дает возможность на материалах не схожих работ судить о специфике и богатых ресурсах форм взаимодействия пластических искусств. Проблемы иконографии, типологии/ индивидуальной интерпретации балетного образа/ динамики танца как основной проблемы изображения, поставленные в диссертации, показывают необходимость использования метода системного анализа, который является доминирующим методом изучения.

Заметное место в диссертации заняли проблемы творческого взаимодействия балета и изобразительных искусств, связанные с режиссерской и педагогической практикой балетмейстеров и танцовщиков так и ли иначе испытавших на себе и воздействие. Здесь также более оправдан синхронный срез исследования художественных памятников.

Анализ работ, запечатлевших танец, требует выявления не только особого оригинального авторского, но и сопоставительного взгляда на них/ когда в сферу внимания попадают проблемы взаимодействия мотива и стиля (зафиксированного изображения и стиля его воплощения) или изобразительный материал как источник решения вопросов теории и практики балетного театра, тогда используются исторический метод исследования, где сам исследуемый материал позволяет это сделать наиболее отчетливо. Таким образом, проблемы синтеза и взаимодействия пластических искусств в целом определяют комплексный подход в анализе художественных произведений.

**ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Теоретическое осмысление синтеза искусств, творческого опыта художников в контексте их работы над балетным образом делает данную работу актуальной и практически ценной в нескольких сферах. Результаты положения и выводы работы, оценки художественных явлений могут быть использованы в качестве пособий к теоретическим лекциям, а собранный изобразительный материал для показа слайд – лекций к практическим занятиям как по теории и истории театра, балета, искусству балетмейстера, постановочной работе хореографа, так и истории искусств, в направлениях современного дизайна, а так же в теоретических и

эстетических исследованиях. Кроме того, положения диссертации могут оказаться важным источником для театральных музеев в организации тематических выставок, в деле составления научных описаний и паспортов к балетной иконографии, а так же сценографии.

Практическое значение диссертации видится и в возможности использования её в современной практике балетного театра. Выводы и рекомендации, содержащиеся в диссертации, могут способствовать развитию современной научной мысли в области балетоведения, а привлеченный фактический и документальный материал позволит балетмейстерам – постановщикам и исполнителям яснее увидеть художественный образ в процессе реконструкции хореографического наследия и организации эмоционального воздействия на зрителя. Современная режиссура хореографии может использовать опыт артистов балета и хореографов в области изобразительного искусства, изложенный в диссертации как перспективный пласт, имеющий богатые потенциальные возможности в создании новых интересных работ. Таким образом, исследование представляет собой не только искусствоведческую, но так же практическую ценность и имеет различные проекции в другие сферы смежных видов творчества и иные слои развития мировой художественной культуры.

**ОБЪЕМ И СТРУКТУРА ИССЛЕДОВАНИЯ.** Диссертация состоит из введения, трёх глав (каждая содержит по три параграфа), заключения. Она снабжена библиографией, которая включает в себя кроме отечественных изданий архивные источники и литературу на иностранных языках, примечания и перечень принятых сокращений.

Общий объем – 508 стр. К исследованию прилагается альбом фотографий со списком иллюстраций и местонахождений произведений.

## **СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Во ВВЕДЕНИИ** излагается цель исследования, его актуальность, степень разработанности проблемы, дается методология и источники изучения, определяется научная новизна и практическая ценность, обосновывается правомерность избранного направления исследования.

**ГЛАВА I «Изобразительно-выразительная структура пластических искусств в балете»** исследует проблему общности элементов балета, изобразительных (графики, живописи, скульптуры) и выразительных (декоративно-прикладного, архитектуры) искусств, выявляет их определенную близость, формы взаимосвязи и взаимопроникновения. Элементы изобразительного языка всегда входили в хореографическое искусство, начиная с самых ранних форм его существования. В своих воспоминаниях балетмейстер В. Д.Тихомиров в нескольких словах определил единство творческих задач художника и танцовщика: «Та великая линия благородной красоты человеческого тела, которая вылилась в идеальных мраморах скульпторов и полотнах

живописцев, перешла со временем в балет» . Пластическая выразительность – это точка пересечения множества силовых линий, по которым функционирует танец и изобразительные искусства, декоративно-прикладное искусство и архитектура. Это типологический срез данной части нашего исследования. Снижение художественной выразительности ряда балетных постановок (в том числе новых), однообразие пластических форм, эмоционально и психологически воздействующих на человека, заставляют современное искусствознание более внимательно отнестись к изучению всех видов пластики, свойственных изобразительным и другим пластическим искусствам включая балетную пластику. Пластика взаимодействует с вопросами зрелищности изобразительных искусств, декоративно-прикладного искусства и архитектуры, что сказывается в равной мере связанным с природным началом этих искусств и их видовой конкретикой. «Чтобы здраво судить о балете или картине надо их видеть» – отметил еще в «Письмах о танце» Ж.Ж.Новерр. Именно зрелищная категория вбирает в себя всю изобразительно-выразительную структуру создания образа в хореографии.

**В параграфе 1 первой главы «Пластический язык изобразительных искусств и его элементы в танце»** диссертант обращается к природе пластического начала в языке изобразительных искусств, декоративно-прикладного и архитектуры, его специфики, онтологии. Его интересует, прежде всего, вопрос о границах данного языка, он пытается отыскать первоэлементы, обоюдообогащающий обмен, нюансы взаимопроникновения, непосредственные и опосредованные связи, выходящие далеко за рамки обычного содружества. Значительное внимание уделяется анализу отдельных видов искусств, излагаются выразительные возможности их образного языка (роль линии и штриха, рисунка, и ритма, ракурса и силуэта, масштабности и формы, контраста и нюанса, симметрии и асимметрии, пространства и пропорций, и т. д.). Рассматривая искусство парами (графика и балет, живопись и балет, скульптура и балет, декоративно-прикладное искусство и балет, архитектура и балет) ведется речь о самой специфике языка названных видов искусств, их принципиальных и потенциальных возможностях, используемых и которые могут быть использованы в танце. Одни связи тесны, другие приблизительны, ассоциативны. Диссертант сознательно отказывается от хронологического принципа компоновки материала, группируя его тематически. Такой синхронный подход имеет свои достоинства, так как способствует более глубокому раскрытию внутренних взаимосвязей между языковыми структурами различных искусств, отдельными явлениями художественного творчества.

Проводятся аналогии и на более глубинном уровне взаимопроникновений: между делениями рассматриваемых искусств по назначению и танцем, между творческим методом хореографа и художника-графика, живописца, скульптора, прикладника и архитектора. Таким образом, существующие языковые связи балета и других пластических искусств прослежены не только в смысле образно-пластических, но и в плане изобразительно-стилистических преломлений.

Пластика наиболее подвижная система выражения смыслов. В пластическую форму облекается силуэтный рисунок объемов, конструктивно-пространственная

структура, получают свое пластическое выражение нюансы ритма и гармония соотношений. Сложные художественные ассоциации рождаются под воздействием пластичного начала. Емкое высказывание К.А.Скальковского в одном из старых источников, посвященных балету, его истории и месту в ряду изящных искусств, выражает все сказанное: «В танцах Тальони преобладали пластическая грация, целомудрие, плавность, обаятельная легкость и прозрачность, короче, живопись и скульптура». Опираясь на период рубежа XIX-XX вв. можно привести ряд ярких примеров. Скажем, исполнительное искусство И.Рубинштейн несло на себе явную печать графической интерпретации пластического образа, а в поэтике хореографии А.Горского постоянно присутствовала живописная концепция. Он мыслил скорее не как художник-график, а как живописец – колорист, для которого проблема цвета являлась решающей. Пластика – есть носитель выразительности, благодаря пластике произведение искусства приобретает художественность. В диссертации отмечается, что в пластике изобразительных и интересующих нас выразительных искусств выделяется два вида пластики – плоскостная и объемная. Плоскостная (существующая на плоскости) присутствует в графике, живописи, отчасти декоративно-прикладном искусстве. Объемная (ощущаемая в реальном пространстве) характерна для скульптуры, архитектуры в отдельных случаях для декоративно-прикладного искусства. В свою очередь в плоскостной пластике можно выделить структурную, тематическую и орнаментальную; в объемной функционально-конструктивную, художественно тектоническую и декоративно-стилистическую. Все названные типы пластики, объемной и пространственной присутствуют в балете. Пластические параметры и возможности, заложенные в танце, просматриваются отчетливо они прослеживаются в анализе, проведенном диссертантом касаясь рассматриваемых искусств. Разнообразные примеры показывают общность языковой стилистики парных искусств – хореографический дивертисмент «Графический балет» Г.Песчанного, гравюрная выразительность танцевального языка М. Тальони, А.Павловой, О.Спесивцевой; плакатная стилистика построения ряда дягилевских балетов начала XX в.: «Шут» (1921), «Парад» (1917), «Бал» (1929) и др. (в сопоставлении с графикой); цветоцветовая драматургия в классических балетах: «Жизель», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Сильфида», «Дон-Кихот», «Кармен-Сюита», а так же в балетах рубежа XIX-XX вв. в хореографии М.Фокина и А.Горского: «Петрушка» (1911), «Арлекинад» (1900), «Видение розы» (1911), «Шопеиана» (1907), «Умиравший лебедь» (1907), «Саламбо» (1910), «Раймонда» (1908), «Корсар» (1912) и др. (в сопоставлении с живописью); категория скульптурного начала в хореографических постановках конца XIX- начала XX вв.: «Половецкие пляски» (1909), «Клеопатра» (1900) М.Фокина, «Послеполуденный отдых Фавна» (1912) В. Нижинского, «Аполлоне Мусагете» (1928) Дж. Баланчина (в сопоставлении со скульптурой); архитектурно-постановочные принципы в больших спектаклях М. Петипа, особенно в «Спящей красавице» (1899), в хореографических экспериментах 20-х годов XX в. К.Голейзовского, в балетах третьего периода «Русских сезонов»: «Свадебка» (1923), «Голубой экспресс» (1924) в хореографии В.Нижинского, «Ода» (1928), «Кошечка» (1927) и более поздний «Хрустальный

дворец» (1947) в хореографии Дж.Баланчина, а также в постановках балетов на фоне архитектурных сооружений, минуя традиционную сценическую площадку: «Зевс» в руинах храма «Зевса Олимпийского» в Греции, «Витязь в тигровой шкуре» на фоне колонн Казанского собора в Санкт-Петербурге М.Бежара, хореографические миниатюры Л.Якобсона в анфиладе залов музея-усадьбы «Кусково» и др. (в сопоставлении с архитектурой); декоративно-орнаментальные решения фокинских балетов: «Павильон Армиды» (1900), «Жар-птица» (1910) и спектаклей XX в.: «Золушка» (1945) в хореографии Р.Захарова, «Каменный цветок» (1957) Ю.Григоровича. Обращается внимание так же на народные истоки декоративно-прикладного искусства и танца, влияющие на заимствование художественных образов из народных промыслов: дымковской и филимоновской игрушки, хохломской и городецкой росписи, лаковой миниатюры Палеха, Федоскино, Мстеры и даже создание на их основе танцевальных ансамблей (театр танца «Гжель» В.Захарова) в сопоставлении с декоративно-прикладным искусством.

Итак, «немой» язык балета с самого начала стремится восполнить свою немоту за счет эквивалентов звучания других образных средств: с помощью мимической, жестикуляционной подчеркнутости, двигательной изобразительности, с помощью символов, вызывающих яркие ассоциации. У самих классиков хореографии мы находим указания совершенно определенного свойства: «Хороший танцовщик, разумный точный и безупречный в танце, изящный в позах в любое мгновение должен быть натурой для художника или ваятеля». Термин «пластические искусства» обозначенный в наименовании исследования доказывает свое право на существование. Рассмотренные пары искусств: графика и балет, живопись и балет, скульптура и балет, архитектура и балет, декоративно прикладное искусство и балет, заведомо исключают звучащую речь, лишены слова как такового, в чем, впрочем, тоже заключается связь между ними, пользуются целым рядом выразительных сходных средств, приемов и методов в создании художественного образа.

Постановка и анализ проблем взаимовлияния выразительных искусств, декоративно-прикладного и архитектурного искусств должны способствовать усилению внимания хореографов к возможностям языка пластических искусств для создания высокохудожественных произведений. Вместе с тем неисчерпаемым источником вдохновения мастеров танца может служить художественное наследие, и не случайно многие хореографы прошлого обращались к вещам крупнейших художников мира, создавая балетные произведения на их основе.

Вопрос о связях изобразительного искусства и балета вовсе не сводится к его видовым аспектам, а содержится также в самой жанровой природе смежных видов творчества. Встает необходимость рассматривать его с тематической, жанровой точек зрения, акцентируя внимание на зрелищном, ситуативном слое хореографии и живописи, что создает активную творческую среду вокруг проблем, связанных не только с пластическим решением, но и с содержательной стороной произведения.

**В параграфе 2 первой главы «Выражение жанровой системы и средств изобразительных искусств в хореографии»** диссертант рассматривает систему

жанров изобразительных искусств в сопоставлении искусством балета, осмысливает сам жанр как развивающееся явление аналогии, параллели с жанрами балетного театра. Они в данном случае его интересуют косвенно, попутно, поскольку анализируется жанровая структура изобразительных искусств и ее проявление в хореографии. Живописные жанры являются исходными. Жанровые классификации балетного театра, которые можно найти в исследованиях, для диссертанта существенны лишь в той степени, в какой они влияют на ограничения, накладываемые на строение балетного спектакля и как соотносятся с жанровой системой изобразительных искусств. Известно, что в изобразительных искусствах жанр определяется объектом изображения, а в хореографии – характером исполнения. Существенный критерий внутреннего деления жанров можно найти в различной логике отношений к действительности. В хореографическом спектакле, так же как и в любом сюжетном жанре изобразительного искусства (религиозно-мифологическом, сказочно-былинном, историческом, батальном, бытовом), можно проследить, как происходит взаимодействие героев балета с окружающей средой, как предмет изображения соотносится с определенной структурно-стилевой системой изображаемого. Поэтому выбор темы балета или живописного полотна становится началом их идейно-образного решения. Отбор художником или балетмейстером материала для сюжета определяет форму спектакля или картины, а значит и их жанр.

Диссертант приводит существующую классификацию жанров в балетном театре, (особо останавливаясь на классификации В. Пасютинской), одновременно отыскивая аналогии с жанрами изобразительных искусств. Так, героическому жанру в хореографии способствует батальный и исторический жанр в изобразительном искусстве; жанру балета-сказки аналогичен сказочно-былинный жанр; комедийный, трагедийный, лирико-драматический жанры в балете соприкасаются с бытовым жанром в живописи. Такие же параллели, почти идеальное совпадение между жанрами существующими в хореографическом театре без труда проводятся с теми живописными жанрами, в основе которых лежит сюжет, действие. Их можно уподобить единому типовому ряду, в котором в глубинной основе лежит архетип темы. Вместе с тем диссертант замечает, что балет с его условностью языка не может сравниться с изобразительным искусством в той силе и точности, с каким он передает ощущение факта и фактуры. Однако это не дает оснований стирать связи, существующие между жанрами в этих видах творчества. В связи с этим в диссертации ставится вопрос о значении сюжетного, событийного начала в жанрах рассматриваемых искусств. Анализируя общие жанровые признаки живописи и балета, определяющие их как родовое понятие, их специфику по отношению друг к другу (прежде всего по отношению к художественному языку), диссертант обращается к конкретности каждого из сюжетных жанров, находя их, прежде всего на тематическом уровне. Далее диссертант обращается к последней группе – бессюжетных жанров, структура которых в контексте с балетом ее проявление в хореографическом театре многообразнее и сложнее. Отмечается, что наиболее тонкие связи можно отыскать с такими жанрами как портрет, пейзаж, натюрморт, анималистический. Если в сюжетных жанрах точки соприкосновения обнаруживаются в одинаковой

обращенности балетмейстера или художника к определенной тематике (сказочная, историческая, бытовая и т. д.), то здесь нет ни одного балетного спектакля, где бы главным героем выступали предметный мир (натюрморта) или мир животных (анималистический), пожалуй, за исключением пейзажа, где он проявляется в образах природы, создаваемых ведущими исполнителями, выражающими основную тему балета: «Очарованный лес» в хореографии Л. Иванова, «Прелестная жемчужина» в хореографии М. Петипа, цикличность времени года (персонажи царства природы) в «Спящей красавице» (1899) в хореографии М. Петипа и др. или образов животных, как правило, в сказочных балетах: «Золотая рыбка» (1903) и «Конек-Горбунок» (1912) в хореографии А. Горского, «Бабочки» (1914) в хореографии М. Фокина, «Лиса» (1922) и «Лани» (1924) в хореографии Б. Нижинской. Эти жанры чаще входят составной частью в структуру балетного спектакля. Вместе с тем наличие связей с ними значительно, так как они участвуют в создании художественных образов. Речь идет о новом пространственном единстве, которое возникает в результате разделения, координирования и обобщения различных компонентов спектакля. Оознавательные признаки живописных жанров в структуре балета могут прослеживаться через сюжет, исполнительство, через художественное оформление декорации, костюмы, бутафорию, реквизит.. Это взаимодействие существенно для понимания художественной структуры хореографического произведения, так же как оно участвует в информативно-повествовательной, в идейно-образной и стилистической концепции спектакля.

Остановившись на различных жанрах живописи и рассмотрев их связь с хореографией, диссертант делает вывод, что балетный театр, так же как и сюжетная тематическая картина, является сосредоточием всех жанров. Он вбирает в себя все: природу, людей, их окружение, события в жизни народа, его историю. Наряду с общепринятыми возникают промежуточные (поджанры), такие как историко-бытовой, исторический пейзаж, портрет – картина и т. д. То же самое происходит с взаимодействием и влиянием их на балетный театр. В качестве примеров диссертант приводит дягилевские балеты: «Послеполуденный отдых Фавна» (1912), «Нарцисс» (1911), «Павильон Армиды» (1909), «Игры» (1912), «Весна священная» (1911) и др. Есть жанры, которые можно назвать обязательными, они практически всегда участвуют в структуре большого хореографического спектакля (портретный, пейзажный, натюрмортный). В них заключено обобщенное и одновременно конкретизированное качество художественного образа. Содержание и структура балета выходит за рамки одного жанра. Жанровая специфика живописи, по-своему проецируясь в художественное строение балета, определяет своеобразие каждого спектакля. Условность балетного театра как бы включает в себя законы реальности безусловной прерогативы изобразительного искусства. Нисколько не умоляя значения исконных жанровых особенностей хореографического театра, определяемых музыкой и исполнительством диссертант отмечает, что на балет воздействуют жанровые признаки живописи благодаря ее зрелищной природе, и, к сожалению, далеко не всегда используемые, возникающие при этом возможности. Ведь главное качество, которое делает балетный сюжет жанровой

формой, является определенная изображенная структурность, подчиняющая и драматургию, и пластическое решение, и композицию, и музыку. Приведенные в диссертации примеры говорят о многообразии задач, которые требуют конкретных решений от практиков хореографии, озабоченных тем, как увеличить смысловую емкость сценического изображения, сохраняя при этом пластическую, притягивающую зрителя и далекую от внешней декоративно-живописную красоту. Это присутствие живописной жанровой системы в структуре балетного спектакля, ее преломления сквозь язык хореографии, является особой интересной областью взаимосвязей искусств, расширяющих наше представление о жанровых возможностях смежных видов творчества.

**Параграф 3 первой главы «Сценография в художественной целостности балетного спектакля и композиционно-образные возможности синтеза искусств»** представляет собой обобщающую часть исследования, в котором диссертант останавливается на малоизученных вопросах балетной сценографии, на раскрытии ее художественного смысла путем использования образного эмоционального языка пластических искусств, на средствах их изобразительной выразительности и связи с жанровой структурой балета, тесно взаимодействующей с живописными жанрами и наконец, на творческих проблемах организации сценографии в художественной целостности хореографического спектакля. Будучи пространственно-временным и в то же время особым видом сценического искусства балетный театр основывается на сценической многообразной форме (синтезе), вбирающей в себя самые различные виды и жанры пластических искусств. Виды искусства, взаимодействующие между собой и входящие в синтез с хореографическим театром, а так же имеющаяся влияние система жанров изобразительного искусства на балет (их совмещение) образуют и усиливают сценографический образ, его зрелищную природу. Сценография выступает синтезирующей моделью художественной целостности балетного спектакля (именно в ней сфокусирована система зрительных отношений). В сценографии любого спектакля виды и жанры образуют внутреннее единство, систему, и лишь в ней они могут быть поняты и изучены не изолированно, а во взаимодействии. Они, по-своему проявляясь в различных сценографических решениях перераспределяются, выстраиваются типологическими рядами по признакам сходства, подобия и родства, что позволяет обнаружить содержательную близость балетных спектаклей разных жанров. Она оказывается выражением более общих закономерностей развития сценографии, которая сочетается с качественными изменениями других художественных структур балета – стилем, композицией, сюжетом.

В диссертации отмечается, что такой типологический анализ видовых и жанровых преобразований может пролить свет на внутренние механизмы создания художественного образа спектакля в целом. В рассмотренных видах изобразительных искусств, а так же в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре подразумевается не простота перевода (дублирования) их на язык балета, а мобильность выразительных средств и участие их в хореографии. Графика, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство и архитектура на балетной сцене имеют свое драматургическое решение, связанное



с общей драматургией спектакля, а потому таят в себе, в своей изобразительно-пластической фактуре возможности внутренней разработки, обогащения, вариантности. Все компоненты изобразительного языка выступают в балетном спектакле в органичном синтезе с различной расстановкой акцентов на каждом из них в разных произведениях. При этом какой – то один вид искусства может доминировать, отсюда может быть «графический», живописный, «скульптурный», «декоративный» или «архитектурный» подход – мышление хореографа (который был охарактеризован в разделе о пластическом языке изобразительных искусств и его проявлении в хореографии). Именно в этом смысле наиболее употребленный термин «сценография» определяет количественную и качественную специфику существования изобразительных искусств в ансамбле и другими искусствами и отсюда различные аспекты идейно-образного содержания балетных произведений. При этом элементы языка всех видов изобразительных искусств, как правило, присутствует в танце, они создают необходимую внутреннюю согласованность, «структурность» художественного образа.

Диссертант обращается к конкретным примерам, обращая внимание на интегративную собирательность, коллективность в создании балетного сценографического образа, используя художественное оформление балетов рубежа XIX – XX вв., когда сложилась большая школа театрально-декорационного искусства, когда декорации и костюмы А.Бенуа, Л.Бакста, А. Головина, К. Коровина, Н.Рериха, М.Добужинского, Н.Гончаровой, М. Ларионова поражали бесконечным богатством цвета, умением художественно творчески, свободно и легко осваивать материалы разных эпох и народов, когда в спектаклях проявилось стремление к гармоническому единству танца и изобразительного решения. Данный исторический период развивался под эгидой модерна, наиболее показательного и яркого стиля в аспекте интересующих нас проблем. «Синтез модерна можно назвать синтезом искусств, либо в основе самой «сверх задачи» этого синтеза лежит идея соучастия, содействие высшему синтезу». Балетная сценография понимается не просто как синоним декорационного искусства, как живописное украшение сцены, а как совокупность пространственного решения спектакля, определенная индивидуальная значимость балетного образа. Она включает в себе как отдельные грани видовых особенностей изобразительных искусств, сценическую графику, декорационное искусство, архитектурно-технические возможности сцены и пластические возможности актерского состава, проявляющиеся в развитии мизансценического рисунка танца. Именно по отношению к периоду конца XIX – начала XX вв. можно говорить, что балетная сценография формировалась в большей степени балетмейстерами – режиссерами, а в свою очередь художники стали одновременно и сценографами, и режиссерами. В диссертации рассмотрены различные материалы художественного оформления балетных спектаклей, принадлежащих русским художникам, хранящихся в различных музейных собраниях России и за рубежом.

Диссертант выделяет ряд сценографических интерпретаций, синтезирующих в себе разные варианты участия пластических искусств в создании художественно-целостного сценографического образа спектакля. Анализируется :

- декоративно-графический стиль сценографии на примере балетов «Волшебное зеркало» (1903) в хореографии М.Петипа, затем (1905) А. Горского, в оформлении А.Головина, «Жар-Птица» (1910) в хореографии М.Фокина и оформлении А.Головина и Л.Бакста.

- живописно-графический стиль сценографии в спектаклях: «Фея кукол» (1903) в хореографии Н. и С. Легат, «Карнавал» (1910), «Призрак Розы» (1911), «Бабочки» (1914) – все в хореографии М.Фокина в оформлении Л.Бакста;

- преимущественно живописное решение сценографического образа в «Шопениане» (1909), «Жизели» (1910), «Петрушке» (1911) в оформлении А. Бенуа, «Шахерезада» в оформлении Л.Бакста, а так же множество балетов оформленных К. Коровиным в хореографии А. Горского: «Дон-Кихот» (1900), «Лебединое озеро» (1901), «Золотая рыбка» (1903), «Аленький цветочек» (1908), «Корсар» (1912), «Копеллия» (1912) и др.;

- скульптурно-графическое видение сценографии в ранних фокинских балетах: «Клеопатра» (1909), «Дафнис и Хлоя» (1912), а так же «Послеполуденный отдых Фавна» (1912) в хореографии Б. Нижинской в оформлении Л. Бакса и «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» (1903) в оформлении Н.Рериха;

- преимущественно декоративное сценографическое направление балетной сценографии, ярко проявившейся в спектаклях «Золотой петушок» (1913) и «Литургия» (1915) в оформлении Н Гончаровой, «Полуночное солнце» (1915) и «Кикимора» (1916) в оформлении М.Ларионова, «Русские сказки» – сюжеты хореографических миниатюр и танцев А.Лядова (1917) в оформлении Н. Гончаровой и М.Ларионова, «Шут» (1921) в оформлении М.Ларионова (все балеты кроме «Шута» созданы в сотрудничестве с балетмейстером Л. Мясным, а в балете «Шут» сам М. Ларионов совместно с Т.Славинским выступил автором – хореографом спектакля);

- архитектурно-графическая концепция художественного оформления проявившаяся в балетах «Лиса» (1922), «Голубой экспресс» (1924) в хореографии Б.Нижинской, «Кошка» (1927) в хореографии Дж.Баланчина «Свадебка» (1922). «Парад» (1917), «Ода» (1928) в хореографии Л.Мясина.

Таким образом, рассмотренные в диссертации различные примеры балетной сценографии конца XIX – начала XX вв. показывают, что в том или ином сценографическом подходе с уклоном к видовым особенностям художественного языка искусств, акценты могут взаимно перемещаться в зависимости от замысла авторов (художника и балетмейстера), решающих задачу единения искусств. Основой подготовки балетной сценографии стали эскизы декораций и костюмов – это две самые существенные стороны - проектное решение будущего художественного оформления спектакля.

В плане художественной целостности в балетном театре диссертант осуществляет попытку поставить в сравнительную связь не только виды, но и жанры изобразительных искусств, задействованных в синтезе. Жанровая ветвь в балетной сценографии – обширное поле для художественных экспериментов.

Балеты, о которых идет речь в анализе, не равноценны. Как показано в диссертации, диапазон художественных средств жанровой системы изобразительных искусств, которыми пользовались и пользуются сегодня хореографы достаточно широк от почти документального, археологического приема исторического и батального жанра («Клеопатра», «Половецкие пляски», «Шахерезада», «Литургия», и др.) до причудливых образных построений сказочно-былинного жанра («Жар – Птица», «Волшебное зеркало», «Золотой петушок», «Русские сказки» и др.). Наблюдались структурные сдвиги самих жанров, их слияние, трансформация форм, рождение новых «смешанных» жанров. Жанры балетного театра стремились включиться в контекст жанров других искусств и частично вобрать их в себя.

Подобные внутренние преобразования изобразительного материала позволяют говорить о хореографическом понимании возможностях изобразительного решения, об изобразительной пластике и изобразительной драматургии. Существенно отметить, что жанровая система изобразительных искусств, входя в жанровую структуру балета, так же взаимодействует с ней, хотя не все жанры в одинаковой мере соединимы. Наиболее родственны сюжетные жанры: исторический и батальный и исторический и сказочно-былинный, впрочем, так же как это происходит и в изобразительных искусствах. Надо иметь в виду, что соединения эти рождаются не как элементарная пассивная ассоциация. Они трактуются как композиционная тема и одновременно задача, наиболее ярко выявляющая идейное и художественное содержание балета.

Таким образом, отмечает диссертант, особенности изобразительных приемов взаимопроникновения, уподобления, ориентации на живописно-графические и скульптурные жанровые формы приобретают в балете стилистическое единство вместе с литературно-музыкальным материалом. Видовые и жанровые особенности изобразительных искусств, проявляющиеся в балете, существуют в художественной целостности. Как показала обширная хореографическая и театрально-декорационная практика конца XIX – начала XX вв., непосредственная художественная связь устанавливается, прежде всего между видами и жанрами однородными в своей сути, способными выразить единый художественный замысел. Так, декоративно-прикладное искусство, берущее свое начало в народных истоках выполняют ту же функцию образного отражения замысла, что и сказочно-былинный жанр. Отсюда, они чаще соединимы и чаще проявляются вместе. Живописная размытость часто соседствует с бессюжетным, а так же пейзажным началом в балете, принцип создания художественной формы в скульптуре во многом смыкается с закономерностью выражения исторической, батальной и мифологической темой в балете. Для всех жанровых разновидностей свойственно использование архитектурной пластики. Организация сценического пространства – яркий пример употребления архитектурного языка в оформлении спектакля. В привлеченных диссертантом примерах конкретные видовые и жанровые взаимосвязи проявляют себя с достаточной ясностью и определенностью. Можно говорить о преимущественном их контактировании. Так, в батальных и исторических темах практически не встречается орнаментально-декоративного решения сценографии. Пейзажный (природный)

или натюрмортный (предметный) акцент в балете строится обычно на соподчинении, но не без влияния декоративного (возможен декоративный подход или его слияние с живописным). Для анималистических образов типична декоративная и живописная соподчиненность, и в меньшей степени скульптурная и графическая. В религиозно-мифологическом жанре преобладает скульптурная соподчиненность, хотя имеет место живописная и графическая. Здесь учитывались количественные закономерности, то же свойственно качественным закономерностям. Возможно, отметить большую роль монументальной скульптурной пластики в библейских, исторических, батальных сюжетах, станковой, и даже пластики малых форм в сказочной и бытовой тематике, меньшую роль цветовых и световых эффектов в бытовых жанровых сюжетах, чем в сказочных или мифологических, особое значение колорита и цвета в пейзажном доминировании темы, важная роль пропорций и масштабности в предметно-натюрмортной концепции эпизода и т. д.

Использование данных изобразительно-выразительных средств в той или иной жанровой системе балетного театра объясняется тем, что они обладают определенной самостоятельностью, индивидуальной художественной ценностью. С одной стороны, они включаются в общую художественную идею объемно-пространственной структуры сценографии, а с другой стороны участвуют в решении частной задачи – композиции, стиля, построения спектакля, номера, эпизода и т. д. Несмотря на различные концепции и подходы в сочетании видовых и жанровых элементов в них наблюдается нечто общее. Проиллюстрированные на отдельных примерах принципы организации видовых и жанровых особенностей в балетной сценографии не охватывают всей системы композиционного мышления в целом. Тем не менее, существенно то, что они лежат в основе своеобразия сценографического решения и способны в силу своей гибкости отразить такие черты балетного синтеза, как индивидуально-творческий подход к решению задачи, пластически-зрелищные, яркие и выразительные методы создания хореографического образа, а так же требования создания сценической среды, благоприятной для работы исполнителей, их физической свободы, способствующей созданию нужных образов.

Из изложенных рассуждений становится понятно, что создание зримого образа хореографического произведения, его сценической атмосферы невозможно в расплывчатом сценическом пространстве. В его создании, как правило, решающую роль играет реальная обстановка, которая создается сценографическими (декорационными) средствами, в которых активно участвуют рассмотренные в диссертации видовые и жанровые особенности. Единство пространства и атмосферной (сценографической) среды, как и единство освещения, являются главным, объединяющим и связывающим фактором видовых и жанровых элементов. Под передачей пространства понимается не только его кубатура и квадратура, но и состояние воздушной среды, окружающей фигуры артистов и предметы (бутафория, атрибуты). Пространственность является одной из важнейших особенностей балетного синтеза, пространственности подчиняется вся сценография хореографического спектакля. Ей служит скульптурная форма фигур артистов в архитектуре сцены,

пространственности служит живопись (декорации, цветовые пятна костюмов, художественный свет) на планшете сцены. В данном их соподчинении сущность сценографического синтеза искусств. Объединение живописи, скульптуры и архитектуры порождает объединение двух различных форм пространственности – пространственности реальной, создаваемой архитектурной средой сцены, скульптурным объемом танцующих и световой освещенностью, и пространственностью изображенной (иллюзорной), создаваемой живописью, – ее стилем, композицией, колоритом. Организация сценографической балетной пространственности, зависит от жанра хореографического спектакля. Изобразительные искусства, декоративно-прикладное искусство и архитектура проявляющиеся, либо входящие в живописную структуру балетного театра, помогает созданию сценографической пространственности. Организуя в итоге творимое глобальное пространство балетного спектакля. Пластически – изобразительную структуру балета необходимо понимать не как случайное механическое сцепление элементов языка изобразительных искусств с жанровой основой, а как продуманное, осмысленное, закономерное взаимодействие всех зрительных аспектов произведения, представляющее собой не статическое явление, а динамический процесс. Имеется в виду проблема взаимосвязи видовых, жанровых и композиционных начал в сценографии. Именно благодаря развитию и открытию новых композиционных закономерностей и явлений, методов и приемов можно реализовать эти достижения в балетном сценографическом пространстве. Основываясь на жизненных впечатлениях, и художник, и хореограф создают зрелищную картину, соединяя в ней различные элементы в единую изобразительно-выразительную форму, подчиняя ее своему идейному замыслу. Все без исключения элементы (компоненты) актов, картин, эпизодов начинают рассматриваться с точки зрения их изобразительной выразительности. Композиция становится самым основным проводником в спектакле, активным выразителем балетного синтеза. Балетмейстер может смело и оригинально использовать комплекс композиционных средств и приемов, характерных для изобразительного искусства: развертывание действия, чередование контрастных и нюансных сцен, использование симметрии и асимметрии, быстрая или медленная смена эпизодов, обыгрывание деталей, ракурсное видение. В ходе работы над спектаклем балетмейстеру и художнику приходится решать целый комплекс задач, от размещения фигур исполнителей и предметов на плоскости сцены до выявления их характеристики тоном с учетом освещения и среды. Композиционные законы, приемы и средства прямо заимствованные из изобразительного искусства (композиционный центр, законы линейной, воздушной и световой перспективы, прием изоляции, закон воздействия рамы) многому учат и полезны для хореографа.

Итак, балетный спектакль, так же как и живописное полотно может быть более или менее сложен в композиционно-постановочном решении. Балетный театр, особенно конца XIX – начала XX вв., как отмечено в диссертации, имеет немалый опыт в создании многообразных зрелищных форм. При всем разнообразии балетную сценографию диссертант в пространственно-композиционном плане группирует по видам (декоративно-графический,

декоративно-живописный, живописный, декоративный, скульптурно-графический, архитектурно-графический). Учитывая разные подходы художественного оформления и обобщая их, выделяются и анализируются в конечном итоге фронтальный, конструктивный, колористический и декоративный методы сценографического построения. Рассмотренный период конца XIX – начала XX вв. показывает, что перед нами процесс незаконченный, свидетельствующий о многообразии художественных поисков, ипостасей, резервов. Говоря о композиционных возможностях, надо иметь в виду, что самый общий отвлеченный порядок, организующий сценическое пространство, есть объективное качество, не существующее независимо от обитателей этого пространства (исполнителей-танцовщиков). Этот порядок воздействует на них в процессе театрального действия. Закономерность проявляется в организации пространства, в динамике танца противопоставленной его статике, в тектоническом смысле и атектонических тенденциях и, наконец, масштабных сопоставлениях – из всех этих значимых характеристик создаются конкретные элементы сценичного пространства, и они же определяют композиционно-образные возможности синтеза искусств. Именно в динамике полярных сопоставлений и в их диалектическом единстве балетная сценография способна к передаче значимых образов, к формированию и возникновению зрительских эмоций. Такая активизация изобразительно-образной стороны балетного спектакля реализуется с учетом индивидуального проявления личности художника и режиссера-хореографа.

В заключении рассуждений диссертант определяет грани той целостности, которая представляет собой сценографический процесс. Каждая его составная часть названа «целым» (организационное, образное, типологическое, динамическое, взаимодействующее). Из этих частей складывается более сложное образно-композиционное единство. Проблема синтеза компонентов балетной сценографии неразрывно связана с образным началом и обусловлена сочетанием конкретной предметной основы сценического балетного пространства и последовательным преобразованием авторской идеи, начиная от постановочных творческих задач, композиционного замысла и кончая синтезом всех составляющих.

**ГЛАВА II «Образы балета в изобразительном искусстве»** рассматривает проблему синтеза искусств в аспекте обратной связи, влияния балета на изобразительное искусство. Балет интересует диссертанта как предмет изображения и изучения художников, причем у каждого из них – свой аспект видения, свой творческий метод. Речь идет о произведениях мастеров, которые не относятся к оформлению спектаклей, не принадлежат, к театральной живописи.

Благодаря этому представляется возможность выявить другие более интересные пути проникновения балетного, а если шире театрального начала в станковое искусство той или иной эпохи (преимущественно рубежа XIX-XX вв.). Широта прочтения темы, мысленно организованная и сгруппированная в единое динамическое целое, позволяет говорить о ней как о своеобразной первичной художественной модели, дающей возможность выделить следующую и другую

грань исканий художников, лежащих в области специфических возможностей графики, живописи и скульптуры. Диссертант сосредотачивает внимание на работах, четко заявивших о себе, вызывающих исследовательский интерес, работах типичных и показательных, имеющих принципиальное значение по уровню содержания материала и по характеру изобразительного воплощения. Здесь намеренно игнорируется эволюция развития балетной темы в изобразительном искусстве, его подход намеренно избирателен. Наряду с известными произведениями рассматриваются и менее известные. Ставится прежде всего локальная задача: дать интерпретацию данного явления культуры с позиций искусствоведческого анализа и не во всем хронологическом объеме, а лишь в аспекте проблем, которые затрагиваются в диссертации. Идея личности автора, его позиции, трансформации образов в различных художественных системах и многое другое, что составляет основу индивидуального творческого подхода, имеет здесь особое значение и становится отправной точкой в размышлениях диссертанта.

Балетная тематика в искусстве связана не только с тем, что в ней отображается (какая сторона и аспект танца), сколько с тем, как (под каким углом зрения) анализируется тема и каким преимущественно способом решаются проблемы, поставленные в художественном произведении. Наблюдения над развитием сюжета, мотива, образа, темы танца в графике, живописи, скульптуре свидетельствуют о том, что такой подход в общем недостаточно информативен, требует изучения прежде всего не на уровне хронологии, а систематизации, типологии, интерпретации, а также на уровне диалектической природы соотношения иконографии и типологии, типологии и индивидуального начала (интерпретации) в сфере художественного творчества. С другой стороны, изображенный образ танца на листе, полотне, созданный в скульптурном материале, в котором движение и время остановлены, но тем не менее воплощающие категории этого движения, вносимые в зримый мир изображения – еще один вопрос, затронутый в этой главе.

Третий круг проблем обращает исследовательское внимание на стилистические особенности повествования в произведениях, определяющих индивидуальность художника и время, когда они были созданы. Образный анализ сюжетов и мотивов танца, тенденций их существования в изобразительном искусстве как факта в их состоявшемся виде, в завершенных формах – есть обобщающая задача данной главы исследования.

**Параграф 1 главы II «Иконографические принципы, типология и интерпретация балетного образа»** рассматривает специфику отражения образов балета в изобразительном искусстве. Балетная иконография – это одна из важнейших ветвей театроведения, наука, имеющая дело с изобразительным материалом, в котором нашли отражение те или иные стороны запечатления образа танца. Иконографические источники могут ответить на важные вопросы, связанные с историей и техникой балета, исполнением и стилем, вопросы, имеющие отношение к балетному костюму, вопросы, характеризующие особенности различных хореографических школ, вопросы, касающиеся отношения хореографии и культуры в целом.

При всей ценности иконографических свидетельств произведения балетного изобразительного искусства в силу своей выразительности и художественной образности обладают самостоятельными художественными достоинствами. Графика, живопись и скульптура содержат богатые изобразительно-выразительные возможности, позволяют достигать больших глубин образного истолкования балетных образов в индивидуальной интерпретации того или иного мастера, отражающие наиболее отчетливо ту или иную грань балетной темы, ибо художник ставит перед собой не хроникальную задачу, а художественно-творческую, которая всегда требует отбора, обобщения и оценки. При этом обращает на себя внимание богатство и разнообразие пропорций, способов соединения, красок и оттенков как в использовании документа, так и в работе воображения художника. Отталкиваясь от документального материала, художник подчиняет его своей творческой задаче, создает синтетический художественный образ. И здесь степень художественности может быть различна. Адекватный перевод балета на язык изобразительного искусства невозможен, образная форма небезотносительна к содержанию, которое само существенно трансформируется. Балет в искусстве приобретает самостоятельное эстетическое значение, иную художественность, не только формы, но и содержания, поскольку художник пытается дать собственную оценку изображаемому. Балетная тема в изобразительном искусстве тем и ценна, что дает множество возможностей для толкований, для высвечивания или же, напротив, затенения какой-либо из ее сторон, отличается богатством выразительных средств, поисками в области стилистики, объединяющий документ с индивидуальным видением темы тем или иным художником. Здесь диссертант касается проблемы интерпретации балетного образа в изобразительном искусстве, когда важна не точная фактография, а субъективный, эмоционально-заинтересованный взгляд, анализ, профильтрованный через призму собственного опыта, познания и впечатления. С другой стороны, то обстоятельство, что в основе произведений на балетную тему лежит иконография, позволяет рассматривать их как некую схему, снимая художественное значение.

Иконографические принципы, типологию и интерпретацию балетного образа – трехслойную структуру диссертант характеризует вначале как общий аспект, общий ракурс проблемы, затем обращается к специальному анализу. Специфика художественного образа многочисленных памятников проявляется в сложении типовых изобразительных структур, в устойчивости композиционных решений, в определенном наборе сюжетов, в пристрастии к некоторым цветовым решениям, и в самом мироощущении танца, в системе его образного отражения в искусстве. В станковых работах на тему балета есть та соразмерность, тот ход режиссуры, которые сразу заявляют о специфике художника, хотя в основе композиции лежат четко обозначенные «архетипы», привычные сюжетные конструкции.

По отношению к балетной иконографии - самостоятельной области изобразительного искусства, развивающаяся на стыке с балетным театром, можно говорить о типичных ее вариантах. Диссертант выделяет три основных иконографических подхода: семантический (сюжетный), семантический (композиционный) и знаковый (смысловой). В содержательном (семантическом)



подходе можно выделить сюжетную, портретную и книжную балетную иконографию. Однако предложенная иконография не представляет собой некую раз и навсегда заданную омертвленную схему. Реальная практика сегодняшней изобразительной летописи танца эти разделения где-то размыла. Однако они все-таки существуют и реально обнаруживают широкий спектр требований, предъявляемых искусством изображения к предмету запечатления – балету. Существуют и разные пути к постижению образа артиста на листе, и разные возможности самого танца и его представителей, зависящие не только от типа их дарования, но и обусловленные изначально эстетическими законами балета.

Наиболее привлекательно для художника, разумеется, сюжетное – семантическое начало, где опорой художественного образа является взаимодействие героев, характеров, обстоятельств. Сюжет, как правило, строится через многофигурную композицию. Если актер дается как главный объект изображения, тогда это будет портретная иконография. Диссертант прослеживает существующие иконографические структуры балетных изображений ярко проявившихся в конце XIX – нач. XX вв. в творчестве художников Б. Анисфельда, Л.Бакста, А.Головина, М.Добужинского, К.Сомова, К.Коровина, Б.Кустодиева.

Семантический (содержательный) вариант балетной иконографии с его портретным подвариантом перерастает в иконографию другого рода – одной личности, одного артиста, если к одному и тому же артисту обращается многократно один или несколько мастеров. Дело здесь не в изначальном феномене балетного искусства, а скорее в приоритете артистических индивидуальностей, появляющихся в эпохи наивысших взлетов балетного театра. Так, период романтизма XIX, новые искания рубежа XIX-XX вв. и отдельные периоды XX в. настраивали художников и скульпторов на сходные творческие решения, притягивали к одному и тому же предмету запечатления. В диссертации анализируется обширная иконография М.Тальони, К.Гризи, Ф.Эльслер, А.Павловой, Т.Карсавиной, И.Рубинштейн, А.Дункан, С.Лифаря, С.Федоровой 2-й, В.Нижинского, М. и В.Фокиных, Е.Гельцер, Л.Мясина и др. В ней сфокусирована система художнических взглядов на тот или иной образ. Индивидуальность взгляда на конкретную артистическую личность придают изображению разнообразие даже в пределах одной модели. Диссертант подробно прослеживает это на примерах иконографии одной роли «Умирающего лебедя» А.Павловой, к образу которой обращались многие художники конца XIX – нач. XX вв. (И.Билибин, Б.Анисфельд, Г.Лавров, Н.Данько, А.Грюненберг, Дж.Лавери, Э.Опплер, Л.Кайнер и др.). Балетная иконография может быть заслуженно названа художественной летописью театра.

Другой иконографический пласт фиксирует сюжеты разнообразных балетных спектаклей от больших многоактных постановок до хореографических миниатюр и несколько-минутных номеров, выражающие важнейшие этапы театральной жизни определенной эпохи. В русской художественной культуре рубежа XIX-XX вв. самыми яркими мастерами, оставившими самое большое количество произведений на тему спектакля, в графике, живописи была З.Серебрякова, в скульптуре Б.Фредман-Клюзель, творчеству которых диссертант

уделяет особое внимание, анализируя конкретные образы запечатленных балетов. Сила их образов заключается в том, что они воплощают главную суть балетной темы – тему русской хореографии, осмысленную в непосредственном сопоставлении со спектаклями, балетными артистами и их ролями, созданными ими в период существования русского балета на рубеже веков. Их произведения уже в названиях работ содержат точные данные об артистах, указывается балет, иногда роли, благодаря чему работы приобретают документально-этнографический характер, представляют большую познавательную ценность.

Другой аспект сюжетной, балетной иконографии – это обобщенный взгляд на русский балет. Подготовленные широким кругом интересов, художественным универсализмом времени мастера конца XIX – нач. XX вв. ощущали «многочастность» театра, сложность его структуры, атмосферу, свойственную актерскому миру того времени. На основе детального изучения целой группы сюжетных картин, созданных на балетную тему, они дают право говорить о появлении своеобразной «школы» художников, рисующих танец. Если в иконографии портрета взгляд диссертанта был направлен сквозь призму индивидуального, конкретных, документально запечатленных форм, преломления общего в частной актерской судьбе, в иконографии спектакля рассматривался образ артиста сквозь призму общих категорий, что отчасти приводило к нивелированию индивидуальности, то эта обширная область, представлена в основном произведениями художников «Мира искусств», для которых балетная тема была идеальной для воплощения их художественных концепций. В ней они видели что-то созвучное их радостям и печалям, находили моменты полного душевного сближения. Как бы боясь реальности, ее скучной повседневности, «мирискусники» пытались уйти в причудливые перипетии хореографического сюжета, в его бесконечные фантастические просторы. В легендах и сказках романтического балета они чаще всего находили материал для своих композиций. В «Арлекинадах» А.Бенуа, «Балетных пасторальных» и «Апофеозах» С.Судейкина, «Балетах» К.Сомова, «Театрах» Б.Кустодиева выражена сущность одного из направлений романтизма – уход от действительности в мир мечтаний и грез.

Еще одной гранью семантической иконографии является область книжной балетной иллюстрации, которая широко проявилась на рубеже XIX-XX вв. в творчестве зарубежных художников, посвящавших свои рисунки русским мастерам балета. Во время дягилевских «Русских сезонов» было издано много книг, проиллюстрированных разными по стилю художниками: Р.Швабе, Р. Алинсоном, Р.Вуллом, М. Детомой, Д. де Сегонзаком, Р. Леонардом, Л. Кайнером и др.

Наряду с семантическим (содержательным) принципом иконографии в диссертации рассматривается композиционный метод выражения иконографических схем. Композиционные формы иконографии подчеркивают и усиливают семантическое, а тем самым идейное содержание и замысел, выражающие одновременно отношение художника к изображаемому мотиву танца. Вместе с тем первостепенное видение художником композиционной схемы в образе танца – если такой подход становится самодовлеющим, а тем более канонизируется, – приводит к смещению акцентов в самой трактовке темы.

Выделяются достаточно устоявшиеся композиционные структуры в памятниках балетной иконографии, основанные на ритме, симметрии, ориентированные на композиционную ось, статичную или динамичную с ее разновидностями направлений (диагональным, горизонтальным, вертикальным). Изначальные иконографические композиционные принципы воспринимаются как отвлеченные от конкретности, как возникающие в форме геометрических построений, как организующая идея и мысль, как база создания образа танца. Вместе с тем учитываются взаимоотношения конкретных композиционных методов и приемов с теми видами искусств, в которых они воплощены. Так, композицию танца, основанную на ритмичной структуре использует графика и живопись. Иконографическая структура сориентированная на композиционную ось – прерогатива скульптурного образа танца, с его точно выверенной организацией равновесия и точкой опоры. Статичная и динамичная иконографическая схема построения балетного образа с его разнообразными направлениями движения встречается во всех видах изобразительных однако горизонтальное направление прежде всего решается графиками и живописцами, оно связано с концепцией формата, рамы, организацией поля листа, их фронтальной ориентацией. Данную схематичность диссертант прослеживает на ряде работ рубежа XIX-XX вв: Н. Сапунова, М. Ларионова, Е.Кругликовой, Б.Анисфельда, Л. Бакста, Б. Кустодиева. Рассматривается так же структура композиций на балетную тему в скульптуре. Здесь композиционно-иконографический аспект находится в прямой зависимости от проблемы движения (которое наиболее подробно охарактеризовано в следующем параграфе). Анализируется большинство скульптурных образов, построенных на одной (опорной) ноге танцовщика с отведением назад или вперед другой (работающей). Основной эффект этих образов в скульптурности классического апломба – в точном равновесии, в уверенной устойчивости образов в различных позах. Вместе с тем диссертант раскрывает индивидуальное своеобразие балетных образов А.Павловой, М.Кшесинской, Т.Карсавиной, В. Нижинского, М.Фокина, запечатленных разными мастерами пластики Г. Лавровым, Б.Фредман-Клюзелем, С.Судьбининым, П.Трубецким, Г. Дерюжинским.

Исследование композиционного варианта иконографии никак не снимает рассмотрение семантики (содержания) образа, включает его в свое описание в качестве необходимого аспекта. Вопрос об изобразительной иконографии балета не сводится только к анализу ее семантической или композиционной системы и тем более не исчерпывается ими. Создание ряда образов требует иной, более высокой степени обобщения и стилизации, доведения их до знака, иероглифа, символа. Такую группу работ диссертант именует знаковой (смысловой) иконографией балета. Показывая образ танца, художник стремится зафиксировать самый красивый, эффектный, выразительный и в то же время типичный, узнаваемый мотив. Классические формы арабеска, аттитюда, поза экарте, мотив лебедя становятся универсальными сюжетами для художников, символизирующими поэтику русского балета. Они представляют идеальную модель, которая не столько озаряет художника новым, сколько притягивает силой художественной логики, четкостью и убедительностью выраженной концепции.

Данная группа работ рассматривается в тесной связи с первоисточниками, архетипами типизированных очертаний танца, канонами классической хореографии. Проанализирована смысловая значимость ряда балетных движений, привлекающих художников В.Серова, С.Сорина, С.Эрзью, В.Беклемишева, С. Судьбинина, Г.Лаврова, Б.Фредман-Клюзеля, Г.Дерюжинского, П. Пикассо и др. Обозначенная балетная знаковая иконография читается как символ, она, как правило, не вступает в сопряженно-линейные связи с другими персонажами произведения. Однако в пределах устоявшихся художественных систем образы могут варьироваться, их пластическая абстрактность допускает интерпретации. Канонические позы, изображаемые художниками, истолковываться в плане психологическом, духовно-эмоциональном, так и в физиологическом, как обозначение стойкой модели некоего анатомического изображения символа, эмблемы русского балета. Они типичны в своей уникальности и уникальны в своей типичности.

Наконец, в диссертации затрагивается еще одна грань иконографического изображения, получившая широкое распространение в искусстве конца XIX – нач. XX вв. в графике и скульптуре – это своеобразная форма выражения, связанная с запечатлением не всей фигуры танцовщицы, а только ее ноги. Смысловая иконографическая палитра искусства не сводится только к изображению танца в формах самого танца, ему не чужда и другая условность, не только метафорическая, но и метонимическая образность. Г.Лавров и Б.Фредман-Клюзель создали несколько слепков с ног А.Павловой, М. Кандауровой, слепок со стопы В.Нижинского, А. Майолу принадлежат графические зарисовки с ноги С. Лифаря, а О.Родену рисунки ног для его балетных скульптур, С.Сорину зарисовки ног А.Павловой. Этот новый материал балетной иконографии позволяет заглянуть изнутри в проблематику темы танца. Такие изображения следует считать смысловыми аналогиями генетического порядка. По ним достаточно точно можно представить и изучить анатомо-пластическое строение ног великих, уже давно ушедших от нас артистов. С другой стороны, в этих произведениях, как в монтажных фразах заключен весь балет. Это нога танцовщика, поднятая на уровень символа. Вот почему в образной иконографической конструкции изменение объема информации еще не означает изменения сущности. Ее дефицит не дает полного образного представления об объекте, а избыток может разрушить образ.

Аналитический взгляд на тему танца позволяет подойти к следующему этапу анализа – типологическим аспектам его рассмотрения. Иконографический материал становится для исследования основополагающим, тем фундаментом, на котором выстраивается художественный вариант подачи темы. Балет дает различные варианты художественной структуры, имеющие различное отношение к теме танца и каждый из этих разнообразных вариантов может оказаться в равной мере актуальным и важным.

Балетный образ может привлекать художника различными аспектами: как движение, пластика, грация, искусство перевоплощения (духовная сторона танца), пантомимическое (жесто-мимическое) начало, балетная техника (механика движения), праздник (вечная молодость) балета и напротив его изнанка –

повседневный труд. Остановившись на различных аспектах рассмотрения балетной темы в изобразительном искусстве, диссертант отмечает, что классический танец – единое целое, возникающее из слияния нескольких слагаемых. Понятия: балет – труд, балет – праздник, техника балетного артиста и т. д. между собой взаимосвязаны. Поэтому приведенное разделение не должно внушать подозрения, что художников одной группы привлекала, например, психологическая сторона балетного образа, а других – техника танца или пантомимическое начало. Здесь может идти речь только о большей или меньшей склонности того или иного автора к одной или двум, может быть трем из рассмотренных аспектов. Их нельзя рассматривать как некие статические, замкнутые в себе совокупности. Любая классификация условна, и наиболее интересные работы появляются на границах классификации или вне ее. Вот почему причисляя тему балета в творчестве З.Серебряковой к праздничной, радостной, увлекательной стороне балетной жизни, следует оговориться, что ее привлекала и духовная сторона танца, интересовал, как Э.Дега труд балетных артистов. Рассматривая балетную тему в творчестве скульпторов Г.Лаврова, Б. Фредман-Клюзеля, В.Беклемишева, следует отметить, что они прежде всего стремились передать пластику, красоту тела во время классического танца, хотя передача творческой индивидуальности того или иного балетного образа играют в их работах немалую роль. Поэтому анализ одного и того же произведения может проходить со стороны различных аспектов, под разным углом зрения, что позволяет раскрыть с наибольшей полнотой глубину и богатство авторской мысли.

Подчеркнутое, акцентированное внимание того или иного художника к каким-либо типологическим аспектам не остается неизменным, раз и навсегда заданным. Его формы подвижны, внутри самих аспектов могут наблюдаться различные варианты трактовки, составляющие интерпретацию балетного образа в изобразительном искусстве. Диссертант рассматривает это на конкретных примерах. Сопоставляя духовное начало в портретах артистов балета В. Серова и З.Серебряковой, А.Головина, М.Добужинского, Л.Бакста и К.Коровина. При рассмотрении другого типологического аспекта балет как труд дается субъективное его видение З.Серебряковой, В. Серовым и Э.Дега. Пластика танца, пантомимическое, жесто-мимическое начало в его различных интерпретациях исследовано в многочисленных «Арлекинадах», «Итальянских комедиях» А.Бенуа и М.Бобышова, «Маскарадах», «Фейерверках», «Арлекинах», «Дамах» и «Пьеро» К.Сомова, С.Судейкина, Е.Кругликовой, а также в фарфоровой пластике Б. Фредман-Клюзеля и О. Глебовой-Судейкиной и т. д.

В плане изучения иконографии, типологической структуры и интерпретации балетной темы в процессе проведенного анализа, диссертант пытается установить между ними общие связи. Балетная иконография существует прежде всего не как тип, а как принцип, характеризующийся своеобразными связями внутри системы, как концепция в известном смысле безличная и универсальная. Именно она фокусирует в себе то, что в разной степени присуще типологическим аспектам. Эта устойчивая система изобразительно-пластических средств есть «иконаграфическая молекула», обусловленная специфической темой танца. Она

концентрирует основные идейно-композиционные и смысловые установки и закономерности. Иконография, как основное условие возникновения образа соотносится с типологическими установками и представлениями. Как показано в исследовании, семантическая (содержательная) и композиционные иконографические принципы охватили практически все названные типологические аспекты. Содержательный уровень и композиционные решения для авторов одинаково важны в показе таких аспектов – балет как труд или как праздник, духовное или двигательное (механическое) начало танца. Однако более узкие специальные знаковые (смысловые) принципы иконографии соотносятся только с избранными типологическими аспектами, связаны исключительно с движением, динамикой танца, его красотой, пантомимическим и мимическим движением, техникой и механикой балета. Как видим, с типологической точки зрения тема «Балет» не поддается однозначному определению. Если отдельным сюжетным структурам этой темы (и соответственно характерным для них формам выразительности) можно найти соответствия во многих произведениях изобразительного искусства, то его метаструктура (иконаграфические принципы) остается уникальной. Диссертант имел дело не с одним, а несколькими типологическими аспектами, существующими в разных проекциях. Но при всей уникальности иконографии ее типологическая многослойность обобщает до известной степени реальное многообразие форм, причем теоретически этих форм может быть множество, а рассмотренные в диссертации примеры представляют собой варианты, реализовавшие себя на практике. Основополагающие иконографические закономерности и типологические виды подводят к идейно-художественным установкам художника и характеризуют его творческий почерк.

Кроме того, предложенная классификация иконографии и типологии дает представление о процессе формирования балетного образа в изобразительном искусстве. Иконография говорит на метафорическом, абстрактном языке, типология изъясняется с помощью членений (аспектов), она устанавливает классификацию. Иконография балетных образов выражает обобщение, порой ассоциативные понятия, а типология придает им иллюстративную форму. Вместе с тем тематика танца, как и любая другая требует образной выразительности и художественного подхода. Творческий замысел – это всегда некое отклонение от типизированного решения, его индивидуализация. На основе проведенного анализа диссертант пытается показать, что типизированная, последовательно отрабатываемая структура балетного образа в процессе создания произведения на балетную тему приобрела индивидуальную характеристику в результате отклонения от типа за счет привнесения новых черт и уточнения характеристик. Такое формирование конкретного в изображении танца есть не что иное, как раскрытие самого существенного для данного произведения, что и делает его художественным.

**Параграф 2. Главы II «Движение как основная проблема художественных исканий»** рассматривает движение танца, выраженное средствами изобразительного искусства, вопрос, который является центральным не только для отдельных мастеров, но и для балетной темы конца XIX – нач. XX вв. в целом. Выделение и обозначение аспектов балетной динамики, анализ ее

принципов, выработка самой существующей концепции движения в творчестве художников, работающих над образом танца является закономерной задачей диссертационного исследования. В своих рассуждениях диссертант обращается не только к отечественным, но и зарубежным художникам (проблема движения интересовала многих из них и они по-разному ее решали), оставившим большое наследие (хранящееся за рубежом и числящееся по каталогам), посвященное русскому балету во время «Русских сезонов» С.Дягилева. Термин «динамическое искусство» правомерен по отношению к балету. Под движением подразумевается процесс, продвижение, прохождение, закономерное последовательное изменение явления, его переход в другое явление и т. д. В динамической силе танца одновременно заключена и его слабость, так как оно не позволяет ни на мгновение остановить сценическое действие для его детального рассмотрения. В отличие от графики, живописи и скульптуры все происходит в непрерывном движении, в бесконечных вариациях друг с другом, в подчинении групп, пар, единиц и т. д. В этом отношении изобразительные искусства обладают несомненными преимуществами. Свойство человеческого художнического глаза сохранять на сетчатой оболочке след увиденного танца и соединять быстро сменяющиеся изображения в единый зрительный образ, дающий иллюзию его непосредственного движения. От соединения ряда движений, от сочетания их с художественным материалом рождается нечто новое, начинающее жить своей жизнью, уже не зависящей от первоисточника. В одномоментном, емком художественном образе выявлена способность изобразительного искусства выразить суть новой концепции – безостановочное движение.

Творческие искания, через которые проходит обработка информации балетного движения, поступающей к художнику, диссертант рассматривает в двух направлениях: движение механическое (техническое) и движение (психологическое). Движение подобно звуку, имеет ряд свойств: скорость, динамику, высоту, длительность. Кроме того оно обладает направленностью и размещением в пространстве. Здесь говорится ни о чем ином как о биомеханических методах «исследования» художников в изображении танца. Термином «техника танца» обычно обозначают внешнюю форму и внутреннюю структуру движений, выполняемых исполнителем для достижения намеченной цели. С изобразительной точки зрения порой не просто искать язык позиций, вариаций, темпа танца, из которых он складывается. Степень понимания зависит и от того, что художник знает о технической стороне балета. Человеческое тело обладает определенными двигательными возможностями, имеет голову, шею, торс, конечности. Из огромного множества движений художник выбирает лишь некоторые и усиливает их избранной точкой в пространстве. Одномоментное движение, как правило, дается показом одной фигуры, реже двух или трех исполнителей или групповой композицией фигур; многомоментное – изображением одной и той же фигуры несколько раз. Как одномоментное, так и многомоментное движение может быть представлено как статическое (устойчивое), динамическое (экспрессивное), длящееся (развивающееся) и мимолетное. Человек, изменяющий свое положение покоя и движения по своей воле, подчиняется законам статики и динамики. Л.Нелидова утверждает: «Грация

человека тесно связана с условиями эквilibра. Если поза беспокоит глаз недостатком своей устойчивости, она перестает быть красивой. Секрет пластики заключается в инстинктивном и постоянном приложении статических законов... Древние статуи были нашими учителями пластики, они стали тем идеальным типом пластической красоты, к воплощению которой стремится балетное искусство». Названные виды движений анализируются диссертантом на конкретных примерах.

Статическая интерпретация движения танца рассматривается на скульптурных работах В.Беклемишева и В.Ватагина, где художники решают конкретные пластические задачи динамического развития форм, преобразуя их в статический образ. В некоторых из работ С.Судьбина прослеживается особый интерес не только к движению и пластике тела, но и к техническим особенностям движения в конкретной роли. Автор дает почувствовать исходную точку процесса, не прибегая к ретроспекции. Статическую интерпретацию движения танца демонстрирует целый ряд русских и зарубежных мастеров: А. Эберлинг, И. Билибин, Н. Данько, О.Глебова-Судейкина, А.Стивенс, М. Слефогт, Е.Росалес, Р. Швабе, Ф.Меноль, К.Штробл и др. В схожих по художественному методу произведениях, показывающих статику движения, изначально найдена точная временная локализация темы танца. Движение само по себе мало интересует авторов таких изображений, оно в них сознательно одномерно, существует скорее как обозначение данного движения. Единственно реальным критерием успехов художников такого рода работ представляется степень диалектической емкости, с какой они подходят к явлениям балетного мира, вмещиваясь в его жизнь актом своего творчества.

Другой вид движения, рассматриваемый в диссертации, – динамическое (длящееся), которое не делает остановку и не ставит точку. Избегая статических решений, художники не фиксируют процесс показываемого движения, напротив, они сознательно растушевывают его границы. Изображение танца размывается, оно стремится не исчерпать движение, а дать поэтическую формулу текучести, незавершенности его бытия. Организующим и определяющим началом здесь является ритмическое сопоставление динамически незавершенных фрагментов (фаз, этапов), создающим иллюзию текучести формы, эффект длящегося события, совершающегося движения. С этих позиций проанализированы графические зарисовки А. Бенуа и К.Сомова, П.Челищева, скульптурные работы А.Андреева и С.Эрзи. Данный художественно-режиссерский метод диссертант сопоставляет с принципами изобразительного решения процесса движения через его этапы. Действие показываемого танца состоит из ряда слагаемых, из изобразительно запечатленных ситуаций. Каждый новый момент движения – это начало нового и продолжение старого. Художники выстраивают стройную концепцию механики движения, неуклонно-ползущую линию его развития, разлагая его на фазы. Фигуры на графическом листе, живописном полотне или скульптурном рельефе движутся как некий монтаж фотокадров в один ряд за другим. Конечно, термин «фотомонтаж» употреблен диссертантом условно: монтирует художник не «живое – мертвое», «действие – бездействие», некую иллюзию существования – несуществования, а заставшие мгновения танца. Один из секретов длительности



движения в таких работах – чередование фигур, эпизодов, что и создает на плоскости иллюзию, образ движения.

В результате исследования удалось выявить шесть композиционных разновидностей таких произведений. В основном это графические листы и скульптурные рельефы. Большая часть этих работ принадлежит зарубежным мастерам и относится к рубежу XIX-XX вв., запечатлевшим русский балет в эпоху дягилевской антрепризы. Диссертант группирует их по сходным признакам, составляет классификацию, выделив в ней те, которые наиболее показательны.

В первую группу отнесены художественные произведения, где показано развитие движения одной и той же фигуры или нескольких одних и тех же фигур на плоскости. Такие задачи решают художники-графики М. Добров, М. Фокин, В. Гросс, М. Дени, К. Авер, Дж. Лахт, В. Лекомп; скульптор М. Хоффман, М. Чарпентьер-Мию. У них своя «драматургия» построения. Каждый следующий дубль – это другая сцена, в которой многое иначе, чем было каких-нибудь несколько минут назад. В этой развитой цепи наблюденных ситуаций обнаруживается скрытая и властная неочевидность казалось бы очевидного.

К этой группе примыкает подгруппа, представляющая целую серию работ с фиксацией эволюции одного движения посредством не одной и той же, а разных фигур, но при этом каждая из них является своеобразным продолжением другой (зарисовки балетмейстеров К. Голейзовского, О. Виноградова, ряд работ П. Гончарова, П. Пикассо, скульптурная пластика О. Родена). Композиция танцующих фигур строится таким образом, что художники в их соприкосновениях друг с другом пытаются обнаружить взаимосвязь между отдельными сюжетами движения. Теперь это не разные ипостаси одной и той же фигуры, а ипостаси разных фигур в одном безостановочном процессе танца. Диссертант отмечает, что ни в первой, ни во второй группе памятников часто нет вступления или завершенности, или того и другого в драматургической структуре движения. Начало или финал остаются открытыми (они представляют собой произвольно выхваченные эпизоды из спектакля или танца, которые развиваются внутри данного эпизода), другие обладают драматургической завершенностью сюжета. Однако в любом случае зафиксированное в них движение через этапы обретает протяженность и многомерность.

В третью группу диссертант относит работы, решенные как серия, каждый лист – вполне законченное произведение, но вместе с тем одно произведение является развитием предыдущего. Листы сменяют друг друга лихорадочно, как монтаж. Монтаж, который наблюдался в первой и второй группе работ, можно обозначить как внутрикадровый, состоящий из соотношения фигур танцующих, здесь уступает место монтажу межкадровому, который строится преимущественно на соотношении сюжетных линий и планов. По документальным материалам, обнаруженным художественным произведениям, диссертант указывает на различие между прежней стилистикой и стилистикой новой. Здесь нет той слитности в механике движения, которая была характерна для предыдущих работ. Сложно проследить маршрут, след танца, поскольку каждое новое произведение как новый кадр появляется преимущественно из-за своей выразительности, персонализированности взгляда художника, а не только

потому, что оказался следующим по ходу развития сюжета танца в процессе его наблюдения. Художников увлекает не взаимодействие изображений, а самое изображение, не взаимодействие движений, а само движение. Каждый лист становится все более самостоятельным по отношению к соседнему. Это подтверждено графическими листами французского художника П.Ириба, немецкого художника Э.Опплера, французского скульптора А.Бурделя (монументальный цикл – шестьдесят пять листов с изображением танца А. Дункан), изображением танцоров в круглой скульптуре О. Родена, рельефами для театра Елисейских полей в Париже А. Бурделя, рельефными композициями к «Призраку Розы» с образами Т.Карсавиной и В.Нижинского скульптора М. Чарпентьера-Мио.

Другие художники В.Гросс, Ж.Клар, Д. де Сегонзак, А.Валкович, П. Пикассо решительно отказываются от иллюстративности, когда изображение послушно шествует за движением, создает как бы поясняющий образ и тем самым сообщает всему произведению пассивность, некую инертность. Речь идет о натуральных зарисовках, когда пестрой чередой сменяются листы с изображением движений артистов балета. Они мыслятся как ряд документальных, репортажно запечатленных новелл о технике танца А. Дункан, А. Павловой, Т. Карсавиной и др. Особое значение здесь имеет большая серия работ П. Пикассо, объединенная общей темой «Эксерзис танца». В этой группе произведений имеет место аналитическая трактовка движения, где непрерывный его процесс аналитически разлагается на ряд дискретных компонентов, синтезировать которые представляется возможность зрителю.

Особняком рассмотрена четвертая группа работ, в которой произведения решаются серийно, но каждое изображение развивает другое. Новым является то, что на каждом листе идет эволюция движения одной и той же или одних и тех же фигур. Таким образом, оно удваивается, усложняется. Это двойная, дублирующая концепция показа движения приобщает зрителя к яркой образности художественного мира авторов, подводя к порогу нового мышления. Графические зарисовки хореографии к балету «Свадебка» Н.Гончаровой, зарисовки к «Шахерезаде» Д. де Сегонзака, и особенно серии рисунков к балетам «Сильфида», «Призрак Розы», «Петрушка», «Послеполуденный отдых фавна», «Дафнис и Хлоя», «Весна Священная» В. Гросс можно назвать сериалами. Разные по выбору тематики, по художественному стилю, но объединенные «физиологией единого движения», которое представляется одним из самых сложных для зрительского восприятия. Это сравнимо с постановкой балетного спектакля, в итоге целостность которого заставляет забыть о частностях, но автономия сюжетов рождает целое. Художественная идея параллелизма биомеханики движения танца в произведениях изобразительного искусства как приеме его сюжетообразования, который внешне тормозит действие, а на самом деле мощно стимулирует, толкает движение танца и движение сюжета, сформулирована рассмотренными мастерами как некий вполне бесспорный закон. Ансамблевые, стройные в своем общем решении эти графические циклы вполне могут быть названы моноспектаклями.

Диссертант подвергает анализу пятую и шестую группу памятников, интерпретирующих движение, одна из которых представляет законченные произведения, изображающие одного и того же исполнителя, но в разных ролях, другая демонстрирует так же законченные работы, фиксирующие разные балеты одной эпохи. Одной из ярких особенностей этих циклов является калейдоскопичность изображений. Альтернативой художественной интерпретации предыдущих циклов здесь становится принцип иллюстрирования, который оказывается определяющим в создании образа движения. В графических сериях французских художников Г.Барбье, Г.Лепапа, немецких мастеров Р. Швабе, Г.Крэга, Л.Кайнера, А.Грюненеберга, Р.Монтенегро, американских графиков П.Миллока и А.Стивенса воссозданы сценические страницы знаменитых артистов В. Нижинского, Т. Карсавиной, А.Дункан, А. Павловой, О. Спесивцевой и др. Балетные роли, в которых они участвовали в разные моменты своей жизни, объединены здесь одним исполнителем. Повествование разворачивается как цепь микроновелл, миниатюр, не имеющих на первый взгляд между собой очевидных логических связей. Серии таких работ вызывают ассоциации с неким дивертисментом. С точки зрения анализа движений пятой и шестой групп работ оно течет по двум напрямую не взаимосвязанным (в отличие от четвертой группы), но пересекающимися между собой руслам; это линия внутрисюжетного движения, показанная на каждом листе, и линия внесюжетного движения, объединяющая листы между собой. Если раньше наблюдалась многосоставность самого движения, то теперь художники меняют только ракурсы танца, чтобы показать относительность любой индивидуальной точки зрения.

Главное достоинство всех рассмотренных серийных циклов, как отмечено в диссертации, состоит в том, что авторы пытались постичь, разгадать саму природу биомеханики хореографии, секрет искусства, мыслимого только в движении, в длительности изображений. Каждое прочтение нового цикла поражает методичностью исследования, достоверностью, не вызывающей сомнений, безошибочным знанием изображаемого материала, пониманием движения, которое можно именовать своеобразной «кардиограммой» танца.

Подробно исследовав два больших аспекта биомеханики движения – статичное (устойчивое) и длящееся (развивающееся) диссертант основывается и на некоем состоянии промежуточности, которое может иметь в произведениях искусства, фиксирующих балет. С этих позиций рассмотрены работы С. Судейкина, где преобладают статичные планы, «медленные» панорамы, утонченные позы, элегическая картинная задумчивость, подчеркивающие особенность самодовлеющего мира танца.

Следующая группа мастеров демонстрирует, напротив, экспрессию, неожиданные смелые ракурсы, эффектность поз, резкие контрасты, ярко схваченные моменты движения. В ряде скульптурных работ О.Родена, Ф. Каульбаха, М.Хоффман, Е.Росалеса, Х.Фришмута, М.Рыдзюнской, С.Эрзы, графических изображениях Г.Лепапа, Л.Кайнера, П.Челищева, Д.Перинне нет медленного, постепенного погружения в движение танца, зритель без подготовки, сразу оказывается в центре, пике его развития. Их образы, обладающие внешней динамикой, как правило, имеют какую-то одну, но ярко

выраженную черту характера, изобразить которую не менее сложно, чем натуру неоднозначную, многоплановую, непроявленную.

Рассмотрев экспрессивный (динамический) аспект движения, диссертант переходит к изучению тесно связанного с ним следующего аспекта – показа мимолетности (мгновенности) эпизода. Драматургическая пружина танца в нем раскрывается так же молниеносно, как и исчерпывается. В графике и даже в скульптуре благодаря скоростной набросочной технике изображения возможно видеть явления, которые происходят в одно мгновение: полет прыжка, момент вращения, другие разнообразные отдельные, как динамические, так и статические мотивы. Этот аспект изображения танца в отличие от аспекта длящегося движения, предлагает не постепенное движение от простого к сложному, а стремительное погружение в неизвестное, подобное интуитивному озарению. Так работали французские художники Ж. Кокто, П. Пикассо, П. Душан, Д. де Сегонзак, В. Гросс и английский график Ч. Гир. Каждый фрагмент, представляющий импрессионистическое ускользящее мгновение, дышит искренностью, передает подлинную атмосферу сценических выступлений, рождает образ фотографий, снятых на сверхчувствительную пленку, схватывающих объект в мимолетном движении воздушного или приземляющегося прыжка, в дуэтных поддержках, в летящей позе арабеска и т. д. В разработку мгновенности движения внесли свой вклад русские скульпторы конца XIX – нач. XX вв. М. Трубецкой и С. Лебедева. Активное вмешательство в скульптурный материал, особая сверхчувствительность к состоянию его поверхности, объективный метод истолкования натуры и поэтическое «я» автора соединяются в их произведениях, приводя к неожиданному и сильному художественному синтезу.

Завершая анализ мимолетного показа движения в произведениях изобразительного искусства, диссертант замечает, что в них, объединяющих разные сюжетные линии, есть единый стержень, единая модель восприятия танца. Выхваченный фрагмент может выполнять функцию «большого целого», за счет повышения смысловой «плотности» изображения, углубления подтекста. Контрапункт восприятия дает мгновенный балетный мотив, спрессовывает дистанцию движения в единый емкий образ. Отсюда нельзя считать, что «эпизод», «отрывок» есть всего лишь «незаконченность» большого целого. В большинстве случаев здесь танец видится как живой процесс, его движение не укладывается в четкие границы хронологических делений. И даже когда диссертант встречается с серийными мгновенными изображениями танца, в них нет игнорированности принципа контрапункта, положенного в основу жанрового решения. Главное заключается в особом свойстве событийности цепочки – в ускоренном прохождении самого движения, которое преодолевается мгновенно. Неповторимо индивидуальный, всякий раз по-особому протекающий процесс танца выглядит в произведениях художников не однозначным, заранее запрограммированным, проходящим по заранее прочерченному руслу, а скорее самопроизвольным, несрепетированным и непредсказуемым. В результате в произведениях изобразительного искусства диссертант имеет проблему движения, взятую во всей своей сложности, а не всего лишь ее имитацию.

Итак, выделенные в диссертации аспекты движения: статическое (устойчивое), длящееся (развивающееся), динамическое (экспрессивное) и мимолетное (мгновенное) действительны не только сами по себе, но и в определенной взаимосвязи, развивающей и закрепляющей содержащуюся в образе мысль, что говорит о разнообразии самой природы движения, а значит и проблемах его отражения. Движение статичное (устойчивое) и длящееся (развивающееся) могут существовать одновременно в произведениях одного мастера. Противоположности не просто соседствуют, не только сталкиваются и противоборствуют, они неожиданно меняются местами, одно переходит в другое. Не говоря о том, что две линии, два аспекта проходят параллельно в работах одного художника, взаимообогащают, дополняют и объясняют друг друга. В рассмотренных графических и скульптурных работах можно отыскать все специфические технические приемы статичных и динамичных экзерсисных движений, от «рабочей стопы», движений-связок до вращений и сложных прыжков, базирующихся на полетных движениях и больших позах. Движение мимолетное (мгновенное) может быть в одном случае статическим, устойчивым, в другом – динамическим, экспрессивным (Д. де Сегонзак), в третьем – длящимся, развивающимся (В. Гросс). Длящееся движение в свою очередь решается, как правило, динамическим, а не статическим мотивом. Художники могут специально не углубляться ни в длительное начало, ни в экспрессию движения, оба эти аспекта функционально включаются в повествовательное пространство произведения (М. Дени). Статика и динамика могут иметь место в одном произведении. В таких случаях один аспект не раскрывает другой, а просто соседствует рядом (Э. Опплер). Длящееся движение строится по принципу ретроспекции (А. Бурдель), а мгновенное по принципу контрапункта (П. Трубецкой). В первом случае в траектории движения выявляется граница между прошлым и настоящим, во втором образуется сложный контрапунктический рисунок танца, не дающий ощущение времени.

Вопросы движения и техники танца, отраженные в изобразительном искусстве рассматриваются в диссертации в прямом отношении к проблеме пространства. Художественно освоенное пространство, предполагающее движение в нем, характеризует как сам танец, так и его запечатленное изображение. В этом смысле и то, и другое – ведущие инварианты создания образа. Используя определенные композиционные правила, приемы и средства, художники, изображая танец, избирают мотивы движения, мыслимые в пространстве: круговое, развернутое по спирали, пружинящее, фронтальное – от зрителя (в глубь картины) или на зрителя (из глубины картины), движение, komponуемое в раме (формате) и движение, выходящее за ее пределы и т. д. Диссертант анализирует все виды движения в творчестве отечественных (С.Коненкова, П.Гончарова, В.Беклемишева, А.Бенуа, К.Сомова, Б.Кустодиева, М.Ларионова, Н.Гончаровой, К.Елисеева, Е.Трофимовской, Н.Власова) и зарубежных (О.Родена, Ф.Каульбаха, Г.Кольбе, М.Хоффман, А.Бурделя, Ж.Блнша, Э.Опплера, П. Ириба, Г. Лепапа, А.Грюненберга, В.Гросс, Ж.Кокто, Р.Швабе, Л.Кайнера, Г.Барбье, Д. де Сегонзака, А. Марту, Г.Жуана, М.Дени, А. Маске) мастеров. Композиционная структура есть важнейшее звено в

интерпретации движения (образ движения формирует композиционную направленность). Поиски новых выразительных средств на рубеже XIX-XX вв. привели к созданию новых возможностей изображения в запечатлении танца; образов-репортажей, образов-портретов, образов-размышлений. Высокая культура изобразительного решения и мастерство «режиссерской» интерпретации опирается у художников в большинстве случаев на глубокое знание объекта изображения, а в ряде работ свидетельствует о несомненной художественной одаренности авторов, владеющих тончайшими нюансами изобразительных построений. Особенности изобразительного сюжета и формообразования таких произведений становятся любопытными для рассмотрения того конкретного материала, что лег в их основу, а с другой стороны – заставляют задуматься над явлениями самого балета. Композиционно-пластические концепции – это средство выражения концепций мировоззренческих, философского осмысления мира.

Движение не может быть сводимо к физическим явлениям и закономерностям. Как явление философского порядка оно относится также к другой реальности, чем такие явления как динамика, скорость, амплитуда, длительность, высота, ритмичность, фиксация поз, координированность, пространственность. Движение танца представляет собой более сложную, чем моторная биомеханическая структура. Последний проблемный аспект, на котором сосредотачивает свое внимание диссертант, – это анализ не внешнего движения, а внутреннего, глубинного, когда не столько с ним, сколько в нем что-то происходит. Самочувствие, внутреннее состояние персонажей диктует художнику общий настрой произведения, проявление характеров, служит толчком для поэтических обобщений, рождает художественные метафоры, ритмы и цвет, пластику изображения. Духовное движение сопровождает и обогащает движение механическое, имеет свое проявление не только в портретных образах (Л. Бакст, А. Головин, М. Добужинский, К. Коровин, П. Челищев, В. Шухаев, А. Яковлев и др.), но и в сюжетных работах, посвященных не только артистам, но и спектаклям. Так, анализируя графическую серию А. Бурделя, диссертант замечает, что радостное и грустное в танце А. Дункан переплетаются (достаточно взглянуть на названия листов – Радость, Восторг, Испуг, Надежда, Покорность и т. д.), В других работах, посвященных разным спектаклям, разным актерским ролям, либо ролям одного артиста, в любом случае образы связываются с передачей конкретного мгновения танца, с фиксацией его протекания, а значит, закрепляют в изображении само состояние человеческой души.

Сферы изображения танца, выделенные в диссертации в пространственном отношении, существуют во времени, несмотря на то, что графика, живопись и скульптура его останавливают. Можно говорить о всеобъемлющей структуре объекта (образа балета), имея в виду пространственный и временной характер, включающий неизменные области художественного сознания. Мышление художника, включающее исторический контекст времени в создаваемый образ танца, позволяет сталкивать чужой опыт со своим собственным, извлекать новый смысл, осознавая то или иное событие в потоке новых связей. Опыт, сформировавшийся в процессе создания произведений изобразительного

искусства на балетную тему, свидетельствует, что время, выраженное в них, неоднородно. Это время действия персонажей (настоящее, прошлое, реже будущее). Есть время, выраженное в пространственном решении образа, и есть время, показанное состоянием движения (статикой, динамикой, мгновенностью, растянутостью). Если в первом случае время, в сущности, становится аналогом пространства, то во втором – аналогом движения. Диссертант анализирует разнообразные категории времени, встречающиеся в изображениях движения танца: субстанция настоящего времени в натуральных зарисовках артистов балета В. Серова, М. Добужинского, образах З. Серебряковой, скульптурных статуэтках Б. Фредман-Клюзеля, Г. Лаврова, С. Судейкина, в графических листах и скульптурных произведениях зарубежных художников, наблюдавших гастроль «Русского балета» С. Дягилева; субстанция прошлого (балет-ретроспекция) в «Русских балетах» К. Сомова, «Балетных апофеозах» и «Пасторалях» С. Судейкина, «Балетах» Н. Сапунова; смешение временных пластов (минувшее и нынешнее) в фарфоровой пластике О. Глебовой-Судейкиной; «автобиографическое» линейное время, раскрывающее жизненный и творческий путь великой балерины в иллюстративном цикле к знаменитой книге «История А. Павловой», созданное американской художницей П. Фортум; субстанция неопределенно-обобщенного времени в скульптурных изваяниях «Танцовщиц» В. Беклемишева, В. Ватагина, С. Эрзы, О. Родена, Г. Кольбе, Д. Манцу.

Приведенные в диссертации примеры показывают, что временное изменение и его взаимодействие в изображениях на балетную тему при всей тесной связи с проблемой движения относительно независимо от него, здесь нет полного соответствия. Время может развиваться внутри себя, в своей собственной структуре, включая законы как механического, так и психологического движения, создавая тем самым иллюзию его развития. В графическом, живописном или скульптурном изображении балетного образа, показанного в разных временных интерпретациях, может быть продемонстрирована статика или динамика, спокойствие или экспрессия, мгновенность или растянутость движения. Здесь важен сам факт изображения движения танца (то как оно запечатлено) в художественном произведении. Именно это запечатление позволяет оценить образ времени, и именно в этом аспекте время является аналогом движения. Так, статическое движение в скульптурном изображении танца дает сжатое измерение времени (сюжетная ситуация спрессована во времени). Динамика движения напротив склонна к развитию времени. В образе появляется новая семантика – особое значение приобретает управляемая персонажами скорость, она становится еще одним измерением времени. Парность двух полярных состояний – спокойствие и экспрессия в изображении танца сближаются со статикой и динамикой. Внешне спокойный сюжет настраивает на статичный образ, эспрессивный – на динамичный, значит спокойствие и размеренность движения замедляет, тормозит время, а экспрессия его ускоряет. Наконец, мгновенность и растянутость движения в художественном образе танца рождает также противоположные субстанции времени. В мгновенных рисунках, эскизах, этюдах расстояние не имеет значения, время сокращено одномоментно, временные потоки слитны, симультанны, спрессованы в единый мин. В растянутых

художественных структурах (серийные изображения, иллюстративные циклы), охватывающие хронологически значительные промежутки, создается впечатление длительности.

Подводя итог проведенному исследованию о роли движения в произведениях на балетную тематику, диссертант делает заключение, что движение есть важнейшее определяющее свойство художественного образа. Как показал анализ, пространство на графическом листе, живописной картине или скульптурном произведении может сжиматься и расширяться, раскрываться в бесконечность, может обретать космический масштаб или соединять воедино разновременные события. Наше восприятие пространственных изображений танца всегда осуществляется во времени, которое дискретно (прерывно). Запечатленный образ танца вбирает категорию движения как одну из своих самых исконных, органичных форм, присущих балетному искусству. В создании художественного образа участвуют два вида движения. Одно заключено в самом стиле, пластическом языке линий, цветового пятна, скульптурного материала как составляющих структуру изобразительного образа элемента. Другой вид – движение непосредственно запечатленное. Результат обоих – взаимодействие, их двуединство, образующее целостность образа, и именно оно обеспечивает возникновение образности как процесса. Художественное наблюдение за движением танца – средство выработки аналитической остроты зрения, одно из немаловажных ступеней к деятельному изобразительному мышлению.

**В параграфе 3 Главы II «Взаимоотношение мотива танца и стиля его изображения»** в центре исследования стоит вопрос стилистического творчества, находящийся в прямой зависимости от решения проблем иконографии, типологии, интерпретации, динамики движения (преломление образа танца сквозь призму эстетики стиля). Понятие стиля не ограничивается изобразительным искусством с одной стороны, танцем с другой, а понимается как обобщенное художественное отражение своей эпохи. Феномен стиля в данном случае можно понимать как определенную устойчивую упорядоченную художественную систему, обладающую целостностью, элементы которой взаимосвязаны между собой. В этой художественной системе диссертанта интересует в первую очередь идейно-образное содержание и структура. Сложение общности образной системы стиля связано с образованием определенных изобразительных структур, использованием предпочитаемых композиционных средств и устойчивых приемов художественной выразительности. Образ танца при этом во многих отношениях является исходной точкой, обозначающей начало тех или иных художественных поисков в его воплощении. Художественная практика утвердила стилевое многообразие и богатство формообразующих возможностей, способствующих созданию произведений на балетную тематику. Во всем потоке стилей и направлений мотивы балета получили наибольшее распространение в античную эпоху, эпоху рококо, романтизма, импрессионизма, модерна, символизма, отчасти конструктивизма. Каждое из этих стилевых направлений возникало на разной исторической почве и существовало в совершенно определенных хронологических рамках, связанных с конкретным моментом в истории балета, с содержанием и отражением этого сюжета. Диссертант



останавливается на взаимоотношениях стилей изобразительных искусств и танца рубежа XIX-XX вв., когда возникло их самое большое количество, остальные затрагивает обзорно. Стиль на этом уровне обнаруживает свою связь с методом, это одна из существенных черт для системного изучения проблемы. Поскольку произведения на балетную тему в том или ином стиле создаются не одним художником, а рядом мастеров и поскольку каждый из них имеет свой собственный подход к теме, диссертант находит у них своеобразный по своей конкретности материал для изучения их индивидуального стиля (индивидуальный стиль был отчасти затронут в интерпретации балетной темы, здесь же обращается внимание на соотношение стиля художника со стилем хореографическим).

Стиль не только совокупность приемов, органично выражающих замысел, стиль несет в себе идею образности, он – критерий художественности. Художественность произведения изобразительного искусства на тему танца обусловлена тем, что в них постижение эстетического материала совпадает с эстетическим осмыслением его художником. Можно сказать, что в самом материале – балете структурно заложено объективно существующее эстетическое начало. Работа с таким материалом, как балет требует тонкого профессионального мастерства и опыта, умения создавать в произведениях изобразительного искусства художественные модели и структуры, адекватные первоисточнику. Произведения искусства, посвященные балету, принадлежащие разным стилям и направлениям, представляют широкую возможность, с одной стороны, ознакомиться с изобразительной стороной, с пластической культурой изображения, а с другой сопоставить стиль изображения танца с параллельными (сходными или контрастными) явлениями стилей самого балета. Диссертант обращается к стилевым направлениям конца XIX – нач. XX вв., когда их взаимодействия внутри различных искусств наиболее показательны.

Импрессионизм как идейно-художественное направление, определившее развитие балетного образа в изобразительном искусстве в то время выработало и утвердило присущую только ему поэтику, в котором движение и мимолетное впечатление были значимы и важны. Чувство незавершенности каждого мгновения пронизывает скульптурные и живописные образы танца в этом стиле. Композиции часто сдвинуты, подчеркнута асимметричны, переходы форм кажутся неподготовленными, рамы картин часто режут фигуры и лица, сюжеты имеют несрепетированный характер, случайные эпизоды дробят действие, границы размыты и образуют дрожащие цветовые пятна. С этих позиций подробно проанализирован ряд работ З. Серебряковой в сопоставлении с французским художником Э. Дега. Импрессионистические искания, проявившиеся в связи с балетной темой в графике и живописи рубежа XIX-XX вв., нашли отражение также в скульптурном творчестве мастеров данного периода П. Трубецкого и С. Лебедевой. Их пластика будучи наиболее свежим и талантливым явлением здесь наиболее показательна. Свободно-взрыхленная, живописная лепка форм, создающая светотеневой эффект, усиливает живость балетного образа, делает его интонационно-подвижным. Новшество мастеров состоит в том, что основной смысл мотива танца выявлены не столько через сюжетно-образные ассоциации, и не композиционным решением, а

исключительно через структуру лепки, движение стека скульптора. Основное свойство работ С. Лебедевой и П. Трубецкого – находить образность в самом материале.

Если импрессионистический метод позволил наиболее ярко выявить и показать саму специфику танца – движение, то другой стиль – модерн открыл возможность неограниченного развития художественных средств в его интерпретации, и особенно визуального рисунка образа. Магия танца выступает в нем с полной своей силой, с особой захватывающей обнаженностью. В свою очередь мотив танца открыл большие возможности для выражения утонченно-рафинированной стилевой культуры модерна. Диссертант обращается к произведениям на балетную тему в стиле «модерн», принадлежащим художникам объединения «Мир искусства» – А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова, М. Добужинского, А. Головина, И. Билибина. Модерн развивался под знаком красоты. Сам факт обращения «мирискусников» к теме танца объясняется тем, что специфика его художественной образности с такими отличительными чертами, как красота, пластика, поэзия, одухотворенность явились благодатным материалом для интерпретации их принципов. «Мир хореографической образности диктует свои законы отражения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени верности метафорическому, поэтическому отражению жизни». Остро ощущая дисгармонию жизни «мирискусники» противопоставили ей образы прекрасного, стремились создать собственную отточенную культуру, утонченно-поэтический язык искусства, оригинальный метод творческого истолкования, способный выразить поиски их идеала. Русский балет так же активно втягивал в сферу своего внимания художников зарубежного модерна. Он становится предметом пристального внимания многих мастеров, это позволяет диссертанту ввести термин «западный вариант» нового стиля. В художественном наследии Л. Кайнера, Г. Лепапа, Ж. Кокто, Г. Барбье, П. Ириба, Р. Монтегро, Г. Жоана обретает новую жизнь иная система приемов, определяющих существо поэтики танца как специфического театрального жанра. Здесь воплотилось тяготение художников к музыкально-пластическим решениям, нашли свое отражение раздумья о соотношении поверхности листа и его сюжетного заполнения. Диссертант отмечает, что на рубеже XIX-XX вв. мотив танца стал модной иконографией модерна. Этот новый взгляд на сюжет танца проявился в листах Н. Ремизова, Г. Барбье, Г. Лепапа, Л. Кайнера, В. Гросс, К. Амброза, Ч. Гира, Р. Лелонга, А. Стивенса, В. Ниго. Художникам модерна удалось не только поднять профессиональную культуру графики в целом, но и существенно обогатить поэтику отдельных ее видов: театрального плаката и афиши, театральной иллюстрации и театральной программы. В диссертации отмечается, что развитие модерна происходило в широком спектре художественно-стилевых исканий, включавших и обособление (кристаллизацию черт оригинального стиля), и взаимодействие принципов модерна с иными эстетическими системами (слияние в более широкой и разнообразной палитре выразительных средств). Стилевой ракурс зачастую составлял тот угол зрения, под которым решались

художественные вопросы символизма, ретроспективизма, стилизации. Категория стиля оказывалась в центре самых разнообразных эстетических свойств.

Диссертант обращается к особенностям стилизаторского метода художественного мышления Д. Иванова, Н. Данько, О. Глебовой-Судейкиной, А. Брускетти-Митрохиной, которые работали в конце XIX – нач. XX вв. в скульптуре малых форм, их образы также отмечены декоративизмом и камерностью звучания. Черты стилизаторства, представляющие собой одну из неотъемлемых примет модерна в разнообразных мотивах танца анализируются на примере произведений «мирискусников». Эстетизирование ностальгии по старине, ретроспективистская тенденция в изображении балетных сцен, охватывающая разные исторические периоды и особенно ярко проявившаяся на рубеже XIX-XX вв., рассмотрена в творчестве Б. Кустодиева, Н. Сапунова, В. Серова, С. Судейкина, а также в скульптурной пластике С. Коненкова, Н. Андреева, Б. Королева. Символистское осмысление образа танца показано на примере работ Б. Анисфельда и М. Врубеля.

Конструктивистские приемы, основанные на открытиях зарубежных художников и сыгравшие новаторскую роль в дальнейшем развитии образов танца, представляющие многочисленную группу работ позволили выделить два аспекта в их осмыслении. Первый представляет балетные образы, никак не связанные с конкретными постановками и хореографическими решениями. Второй, в противоположность первому с ними тесно связан. Искания собственно самого балетного театра начала XX в. были схожи с идеями конструктивизма, отразились как на самой хореографии, так и на декорационном оформлении. Пластический язык зарисовок и живописных работ с изображением балетных мотивов, запечатлевающих новаторские образы спектаклей и даже портреты артистов, участвовавших в них, сродни языку их декорационного оформления. В качестве показательных примеров приводятся работы А. Яковлева, В. Шухаева, С. Чехонина, П. Челищева и зарубежных художников Ж. Кокто, Е. Маво, Л. Книч, М. Шагала.

Обозревая обширный материал, посвященный соотношению художественных стилей и направлений, в которых балет получил свое отражение, логически извлекая из художественных построений своеобразные стилистические модели и сопоставляя их друг с другом, диссертант замечает, что они выросли из общих исканий эпохи. Стили, которые были характерны для фиксации образов танца в одном случае сходны со стилями и направлениями самого балетного театра (античность, романтизм, импрессионизм, модерн). В произведениях искусства на тему танца, фиксирующих «пограничные», «совпадающие» стили, нагляднее и ярче выражены их особенности благодаря тому, что в них произошла своеобразная синхронизация исторических и творческих процессов. Искания графики, живописи и скульптуры созвучны исканиям хореографии.

В другом случае стилистический метод изобразительных искусств нельзя уподобить погружению изображения (образа) танца как лакмусовой бумажки в готовый «состав» его собственного стиля (танца). Стилистические потоки обоих искусств обособлены, они могут развиваться изолированно, их может разделять не прямая линия, а более или менее широкая пограничная полоса. Так, танец в

изображении художников стиля «модерн» мог не примыкать к этому стилю (не быть его выражением). Импрессионистические и конструктивистские искания в изобразительном искусстве, дань крайностям живописного авангарда и беспредметности, не всегда настраивали художников на интерпретацию образов в данном стиле. Диссертант приводит примеры обратного соотношения стилей. Импрессионистические и конструктивистские открытия в танце также не являлись гарантией его аналогичного выражения в графике, живописи и скульптуре.

В третьем случае говорится о художественных произведениях, которые не являются демонстрацией совпадения стилей балета и изобразительных искусств или их несовпадения, а показывается соединение нескольких стилистических направлений в творчестве одного художника. Эти вещи выходят за ортодоксально очерченные границы одного стиля. Поиски нового в балетном театре вели художников ко все большему отходу от каких-либо прототипов и использованию принципиально новых приемов, рождая смесь сложных структур. Работы Б. Анисфельда, С. Судейкина, О. Глебовой-Судейкиной, А. Брускетти-Митрохиной несут явные приметы стилизаций модерна, но в них все же присутствует большое стремление к слиянию сентиментализма и романтизма, которое знаменует зарождение другой стилистики. Контрапункт различных смыслово-стилевых потоков определяет композицию их работ и их интерпретацию.

Вместе с тем результаты контактирования стилей и направлений в структуре образа танца могут быть не столь конкретными и явными, а само их воздействие менее осознанным. Принадлежность к тому или иному стилю зачастую может узнаваться лишь подсознательно существующим в нас ощущением облика той эпохи, которая осталась запечатленной в фотографиях и рисунках неизвестных художников тех лет. Кроме того, мотивы танца тиражировались в автоповторениях, иллюстративных копиях, лишенных глубины и своеобразия, варьирующие некий «средне художественный» набор творческих приемов. С другой стороны, это многообразие стилистических тенденций, существующих в мире изображения танца, влияло на основную массу художников гораздо сильнее, чем на больших мастеров, которые формировали «свой стиль».

Диссертант затрагивает вопрос об особом значении стиля художника, об активности той эстетической формы, которую он избрал. Идеальное совпадение индивидуальных стилей хореографа и художника обнаруживается в романтизме, модерне и импрессионизме. Танцевальный романтизм М. Тальони, К. Гризи, Ф. Черitto есть стилеобразующий фактор по отношению к его романтической интерпретации в гравюре. В излюбленном стилизме и декоративности графики и живописи «мирискусников» легко находится параллель изысканному пластическому языку балетных образов М. Фокина.

Отмечается обратное влияние, когда художники «Мира искусства» при всем различии в содержании своих путей часто смыкались с направлением хореографии М. Фокина, с ее тяготением к изощренной театральности, образам-схемам, кордебалетному фону, субъективному и интимному спектаклю «для себя». Они тонко чувствовали психологию фокинского балета и умели создать в произведении образный мир, созвучный его мироощущению. Отыскивается

сходство между стилистикой скульптуры и стилистикой балета конца XIX – нач. XX вв., между художественными средствами П. Трубецкого, О. Родена с художественной концепцией М. Фокина, А. Горского, исполнительской манерой А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского и др. Фокинский одноактный балет, хореографическая миниатюра, отличающаяся лаконичностью в построении действия, аналогичны этюдному пластическому языку О. Родена и П. Трубецкого. Классический танец М. Фокина с широким введением характерного танца, отличающийся вакханичностью движений, свободной пластикой также вызывает аналогии со свободным импрессионистическим владением скульптурным материалом этими мастерами. Наконец, сама экспериментаторская деятельность балетмейстеров в постановке хореографических спектаклей и поиски в области графики, живописи и скульптуры, разнообразный стиль танца артистов балета и многообразие творческих манер художников на рубеже веков, несомненно, их сближают. Взаимопроницаемость и близость стилистических культур, их полифоничность подчеркивает своеобразие и индивидуальные особенности каждой из них.

В заключении диссертант отмечает, что исследование строилось на стыке трех проблем: анализе художественных стилей и направлений, в которых балет получил свое отражение, проблеме соотношения стиля изобразительных искусств и стиля балета, вопросе зависимости индивидуального стиля хореографа, исполнителя и художника.

В первом аспекте диссертационного исследования сказано о движении стилей, выявленных в обращении к одному объекту – танцу. Хронологизм как принцип, характеризующий определенный круг стилистических интересов художников, как метод исследования, несомненно, правомерен и показывает как балетный образ закономерно возникает на определенном, исторически конкретном этапе становления художественной культуры. Второй аспект, касающийся приведенных параллелей между стилями изобразительного искусства и балета, их генетических связей реагирует на предметно-содержательное и образное развитие темы танца. Интегративные процессы стилей вносят свой вклад в развитие художественно-образных связей и часто определяют форму доминирования или сосуществования образных особенностей. Закономерный характер данного развития подтверждается сходством художественных процессов, происходящих в рассматриваемых областях художественной культуры (изобразительном искусстве и балете). При этом важно отметить, что при всем многообразии процессов стилистика хореографии конца XIX – нач. XX вв. была неотделима от общего развития искусства, в том числе от графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства во многом определялась этим развитием и определяла его.

Наконец, третий аспект диссертационного исследования, касающийся индивидуального стиля художника, также важен, так как через внешние стилевые особенности искусства, через общие типические черты художественного мотива танца, обусловленные национальной культурой можно рассмотреть индивидуальное своеобразие каждого произведения на тему танца и средства

создания его художественной выразительности, когда данный мотив единственно возможен именно в творчестве этого художника, именно в этой образной системе.

Внутри рассмотренного выше круга проблем изобразительной выразительности и показе индивидуальных стилей мастеров конца XIX – нач. XX вв., являющих своим творчеством своеобразные и уникальные воплощения мотивов балета, сопоставив эстетические концепции различных произведений одного художника, диссертант выстроил также две модели исследований. Одна из которых строится на совпадении, а другая на отсутствии совпадения индивидуального стиля художника и стиля запечатленного артиста или хореографа, искания и тенденции которых имели распространение в рассматриваемую эпоху. Совпадение и анти совпадение стилей в создании образа танца предстают как взаимодополняющие друг друга компоненты его художественной интерпретации. Если полагать, что стиль – будь-то стиль эпохи или индивидуальный стиль художника есть метод построения образа балета в изобразительном искусстве и принцип мироощущения художника в единстве этого метода и этого принципа, которые и дают в произведении эффект единства всех компонентов художественной формы (понимаемой как содержательная форма) – то возникновение этого непрерывного потока влияет на принципы образования стиля в создании данного образа.

**ГЛАВА III «Роль пластических искусств в творческом процессе хореографа конца XIX – нач. XX вв.»** пытается выявить и конкретизировать те установки, с которыми подходят артисты балета и балетмейстеры к постановочной работе. Здесь рассматриваются основные вопросы типологии и общие черты изобразительных форм в творческом процессе хореографа. Особая миссия диссертанта состоит в искусствоведческой разработке структурно-художественных пластов данного творчества, которой наше искусствоведение еще не касалось.

Выявляются ключевые схемы, характерные для всех и для каждого из рассматриваемых мастеров. Прослеживается суть и связь узловых понятий, касающихся способов изображения в акте создания хореографического образа и творческой концепции артиста балета и балетмейстера в произведениях станкового и театрально-декорационного искусства. Диссертант полагает возможным как анализ существующих структур изобразительного художественного образа в творчестве танцовщиков и хореографов, так и прогнозирование будущих новых форм изображения в процессе формирования хореографических произведений.

В разделах данной главы показывается место и назначение изобразительных поисков в преобразовании балетного театра конца XIX – нач. XX вв., корни этого явления в художественном мышлении хореографов, их поисках и перспективах. Вполне закономерно теоретические проблемы развития балетного театра связываются с практическими аспектами изобразительного творчества. Эта связь лежит в русле плодотворной традиции отечественной балетмейстерской мысли, для которой связь танца с изобразительным началом была исходным пунктом, живой реальностью художественного творчества и культурного развития.

**В параграфе 1 Главы III «Метод изображения в процессе создания хореографического образа»** наибольший интерес представляет исследование, предпринимающее попытку раскрытия специфики изобразительного творчества мастеров танца на путях ее функционального своеобразия и рассмотрения его как оценочно-императивного способа освоения мира. Изобразительное творчество танцовщика и балетмейстера рассматривается как процесс, аналогичный конструированию. Для мастеров танца изображение – это новая знаковая система, восхождение к новому этапу философско-художественных обобщений, выраженных в многообразии эстетических исканий – есть живая, противоречивая доминанта хореографического процесса. В этом параграфе рассматривается материал, поднимающий глубокий пласт того скрытого и сокровенного, что таится за внешней оболочкой хореографических образов. А. Павлова, С. Федорова 2я, В. и Б. Нижинские, М. Фокин, А. Горский, П. Гончаров, братья Н. и С. Легат, С. Лифарь, К. Голейзовский, А. Радунский, О. Виноградов не замыкались в одной сфере классического танца и для каждого нового творческого замысла искали соответствующие ему формы и решения.

Диссертант выделяет три группы изобразительных исканий. В первой группе рассматриваются в основном графические изображения, в которых неразрывно соединены глубина мысли и высокая изобразительная культура балетмейстера-постановщика. Это работы М. Петипа и М. Фокина. Они представляют собой зарисовки, схемы, эпизоды спектаклей, каждый из которых связан с тем или иным замыслом, постановкой или периодом творчества. Они выстраиваются в ту единственную, закономерную для каждого случая последовательность, которая диктуется общим замыслом спектакля, его главной определяющей идеей. Иногда они строятся на основе своеобразного дневника балетмейстера-режиссера, в котором собраны его мысли, рассуждения, сюжеты по поводу собственных спектаклей, иногда они организованы на основе жесткого режиссерского сценария. Творческий метод М. Петипа и М. Фокина передает в зарисовках прежде всего композицию и темпоритм будущего хореографического произведения. Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных хореографами в графике диссертант называет хронотопом (времяпространством). В балетмейстерски-графическом хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время в них словно растягивается, становится протяженным, включает в себя целые ряды и вереницы фигур-знаков; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени танца. Фигуры танца организуются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем. В диссертации подвергаются анализу сохранившиеся балетмейстерские экспликации (зарисовки) М. Петипа к сценам из балетов «Царь Карнавал» (1868), «Баядерка» (1871), «Млада» (1879), «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Лебединое озеро» (1895), представляющие собой планы (виды сверху) и схемы движений к конкретным актам и картинам, поиски вариантов групп кордебалета, их перестроения и фигуры, эскизы собственно танцевальных движений, а также рисунки-экспозиции балетмейстера М. Фокина к балетам «Синий бог» (1911), «Египетские ночи» (1908), зарисовки к

«Приключению Арлекина» (1922), «Ученику Чародея» (1916), «Жар-Птице» (1910), «Русским фантазиям» (1922). Ту же задачу ставил А. Горский в серии сюжетных рисунков к балету «Хризис» (1921), где отдельные эпизоды, впечатляющие балетмейстера, происходящие в балете и запечатленные им на рисунках, органично увязываются им в единый стройный сюжет. Каждый персонаж обретает драматическую функцию и включается в единый образ произведения.

В другую группу отнесены графические, живописные и скульптурные произведения артистов балета и хореографов, в которых получил распространение прием «масштабного отстранения». Работы М. Фокина, А. Павловой, П. Гончарова, К. Голейзовского так же как и рассмотренные выше, носят набросочный характер, но в них авторам удалось средствами изображения воплотить духовный мир персонажей. Являясь также первоисточниками, они передают не просто ритмические и композиционно-сюжетные мотивы танца, но и стиль, атмосферу будущего произведения (как правило персонажа). Набросок остается наброском, его назначение то же – участие в процессе рождения танца, однако в своих границах он живет независимой жизнью рисованного образа. Особое внимание диссертант уделяет творчеству А. Павловой. Сюжет рисунка или скульптуры у нее – своего рода театральная проба, первое проникновение в духовный мир образа. Обращаясь преимущественно к скульптуре, понимая, что у нее особые поистине безграничные возможности в воспроизведении пластики танца, балерина словно ставит эксперимент, мыслит его категориями, осваивает методику, идет по пути от простого к сложному, от наблюдения факта к обобщению, вводит нас в свою творческую лабораторию. Скульптурный вариант стал для А. Павловой ярким развитием «Умирающего лебедя», впервые показанного ею на сцене.

Третья, обозначенная в диссертации группа работ изобразительного характера создана с учетом специфики хореографического восприятия и так же разработана на основе конкретного материала, в ней заложено жанровое начало. Если изобразительный ряд сложился в голове, обрел форму и ритм, тогда можно пустить его, как в кинематографе на монтажный стол. Изображение-кадр становится продолжением хореографической мысли. Графические рисунки П. Гончарова, Б. Нижинской, К. Голейзовского, О. Виноградова к их постановкам воспроизводят уникальную изобразительную культуру хореографии и помогают понять структуру и содержание танца. Графическая раскадровка танца представляет здесь будущее хореографическое произведение методом большей временной протяженности, чем в первой группе, где художественный образ был воспроизведен лишь одномоментно (частично). Диссертант обращается к графике Б. Нижинской, созданной к балетам: «Признак Розы», «Игры», «Послеполуденный отдых фавна», «Весна священная» с участием В. Нижинского, к наброскам для балета «Жар-Птица» (1921), автолитографиям Ф. Лопухова «Величие мироздания» (1922), рисункам к первому учебнику А. Вагановой «Основы классического танца» и учебному пособию «Основы характерного танца», иллюстрациям и заставкам к книгам И. Иванова «М. Фокин» П., 1923 и Ф. Лопухова «Пути балетмейстера» П., 1925, заставкам и концовкам к двухтомному изданию М.



Борисоглебского «Материалы по истории русского балета» Л., 1939 в исполнении П. Гончарова, отмеченному глубиной и оригинальностью выражения большому графическому циклу к балету «Лейла и Меджнун» К. Голейзовского, зарисовкам к балету «Асель» О. Виноградова.

Рассмотрев три выделенных аспекта о роли и значении изобразительных искусств в творческом процессе хореографа диссертант замечает – хореография, графика и скульптура существуют в их творчестве не отдельно друг от друга, а в тесной зависимости – танец становится изображением, а изображение танцем. Хореографы и артисты ощущали дополнительные возможности своего искусства, повысившуюся остроту зрения, позволяющую видеть иначе, глубже – характеры, взаимоотношения, проблемы создаваемых образов. Идея, отразившая содержание в изобразительной форме получила пространственное сценическое выражение. Участие поэтического мышления хореографов в сочетании с интуитивным творчеством заключалось в том, что каждое из графических, живописных или скульптурных изображений, являясь ответом на поставленную задачу, развивалось последовательно. Имеется в виду, во-первых, самое общее решение хореографической задачи; во-вторых – замысел, осмысленная художественная идея, отражающая содержание; и наконец, композиционно-пространственное решение конкретной темы. Именно так, последовательно развиваясь от общего к частному, хореографическая мысль совершенствовалась в конкретных изобразительных принципах. Характерно, что в выборе изобразительных форм автор-хореограф не свободен. Это связано, во-первых, с содержанием изобразительного объекта (танца). От автора зависит лишь то, насколько тонко, умело и точно оно им раскрыто. Во-вторых, изображение является художественным выражением этого содержания, полностью зависящего от творческого замысла. Возможно множество методов решений одной и той же задачи разными хореографами (формирование замысла и разработку танцевальной темы диссертант проследил на конкретных примерах). Несмотря на бесконечное многообразие конкретных решений, все они преследуют одну цель – создание хореографического образа. Изобразительные работы артистов балета и хореографов в целом существенно дополняют то, что нам до сих пор было известно о хореографических произведениях великих мастеров классического танца, помогают проникнуть в глубину их замыслов, в суть их творческого метода.

**Параграф 2 Главы III «Творческая концепция артиста балета и хореографа в произведениях станкового и театрально-декорационного искусства»** рассматривает проблемы взаимодействия искусств не в плане рабочего эскизного материала во время процесса его создания к собственным хореографическим решениям будущего сценического действия, а как рождение изобразительного варианта скорее после его рождения, как факт его фиксации. При этом балетмейстеру-художнику приходится излагать на бумаге или в скульптурном материале не многочисленные вариации проектов решений, а давать довольно точный образ: именно первая форма более чем вторая смыкается с театрально-декорационным творчеством мастеров танца. Длинные вереницы персонажей и микросюжетов превращаются здесь в статуарные кадры-картины

или декорации. Когда же работа связана с костюмами, то у хореографа появляется возможность свести «изобразительный текст» до минимума и показать зрителю почти точный облик героев. Балетмейстер и артист-художник предпочитают прежде всего формировать образ, лицо персонажа. Здесь можно наблюдать, как в результате уже сотворенного произведения (рисунка, полотна, скульптуры) приобретает особую ценность личный авторский взгляд. Так, живописные и скульптурные автопортреты М. Фокина говорят об исключительной любви и способностях к рисованию. Эскизы театральных костюмов, выполненные А. Горским, раскрывают его как талантливого театрального художника, умеющего тонко почувствовать балетный образ. Графические зарисовки В. Нижинского, С. Лифаря и скульптурные статуэтки А. Павловой, С.Федоровой – 2-й, Л.По поражают редкой художественной интуицией, необычайной остротой пластического видения, позволяющим им запечатлеть физическую, почти телесную действенность танца. Бесчисленные карикатуры братьев Н. и С. Легат, А. Радунского на своих коллег по труппе отмечены острой наблюдательностью, чувством юмора. Они воссоздают характерные образы артистов балета Мариинского и Большого театра в ролях. В своих работах мастера танца передают те неуловимые нюансы, живые детали, которые очень важны в искусстве балетных артистов и ими одними только и могут быть так точно подмечены.

Диссертант подробно рассматривает творческую концепцию в скульптурных работах А. Павловой, запечатлевших ее в позе арабеск в образах «Бабочки», «Стрекозы», «Гавота» и др., находящихся в музейных и частных зарубежных собраниях. Они становятся ее собственным эхом, закончены как линии ее танца, в них есть гармония, техническая завершенность, свобода, все что свойственно профессиональной танцовщице. Скульптурный слепок движения танца – это рабочий инструмент артистки, думающей над обликом персонажа. С его помощью можно проверить правильность поз, эффективность принятых композиционных решений, проследить возможности создания новых художественных акцентов, увидеть результаты творческих замыслов. Это одно из средств разработки проблем танцевального образа, живущего полноценной жизнью в скульптурном материале.

Острая характерность пластического начала, так важная в танце так же, как характерность облика и характерность движения показаны на примере произведений Л. По. Сравнивая двух мастеров, диссертант отмечает – творческая концепция, эрудиция и аналитический ум Л. По, в отличие от А. Павловой заключались больше в видении обобщенного арабеска, а не арабеска «Стрекозы» или «Бабочки». Ее как танцовщицу привлекала возможность перенести на язык скульптурных ритмов гибкое движение балетного тела, раскрыть в устойчивости поз законы пластического равновесия. Помимо мотива арабеска Л. По, в отличие от А. Павловой, привлекал характерный танец, на основе которого она создала многофигурные скульптурные композиции: «Танцевальная сюита» (1937) и «Восточная сюита» (1947).

Отдельный разговор в диссертационной работе посвящен скульптурам К. Голейзовского. Лепка хореографа – это чудесное собрание масок, фольклорных и фантастических существ, которые «живут», «двигаются», «играют» как будто

персонажи большого сказочного представления: «Дядя Кузя», «Композитор», «Божок», «Индийский танцовщик» (1920 г.), «Пляшущий черт» (1950 г.) и др. К. Голейзовский использует органически присущие дереву художественные возможности, вытекающие из особенностей его образной природы. Природно-физическая организация образа немыслима без живой авторской фантазии, здесь она поистине безгранична.

Другой пласт работы артистов балета и хореографов в области станкового искусства связан с графическим и живописным творчеством А. Павловой, В. Нижинского, М. Фокина, П. Гончарова, братьев Н. и С. Легат и А. Радунского. Особое внимание диссертант уделяет многочисленным «Автопортретам» и «Абстрактным композициям» В. Нижинского, хранящимся за рубежом. Созданные в период постигающей его душевной болезни, они непосредственно связаны с личностью танцовщика, представляют линейные геометрические построения, как некий абсолютный образ, решенный на основе собственной логики. Наиболее сильной стороной «Автопортретов» В. Нижинского представляется психологическая убедительность в раскрытии характера. Диссертант затрагивает так же живописные «Автопортреты» М. Фокина, но большее внимание здесь уделено станковым рисункам П. Гончарова, посвященным артистам балета и спектаклям предреволюционных лет Мариинского и Большого театров, изданным отдельным альбомом. Задачи артистов балета не сводятся только к тому, чтобы создать целостное танцевально-образное зрелище спектакля, художественный образ, в котором танец играет ведущую роль или собственное портретное изображение. В ряде других работ в художественном изображении танца для них оказываются одинаково важны и схема движения, и пластика, эмоции, и особенности дарования исполнителей. П. Гончаров поставил перед собой ясную эстетическую задачу – пойти от фабулы сюжета того или иного танца или конкретного балета с его игровой природой, расположенностью к тому сиюминутному творчеству, которое называется импровизацией. Всматриваясь в ритм каждой роли, предписанный музыкальным звучанием, он находит необходимую характерность образов Саломеи – В. Ивановой, Эсмеральды – О. Спесивцевой, Арлекина – П. Владимирова, Э. Виль в «Шопениане», Е. Лопуховой в голландском танце, Е. Люком в «Корсаре», Л. Леонтьева в «Петрушке» и т. д. Каждый из листов приобщает зрителя к яркой образности художественного мира автора, подводя к порогу нового сюжета, нового микрокосмоса, автономия которого заставляет забыть о целом. Необычайно возрастает роль стилизации, избыточной изобразительности, обостряется любовь к подробностям. Эстетическое начало пронизывает все, начиная с пространственного решения фигур и кончая сугубо утилитарными деталями на костюмах, являющимся неотъемлемым компонентом художественной концепции модерна. Диссертант указывает на «двуипостасность», «двуликость» образов П. Гончарова и этому есть свое объяснение – фантастика в танце всегда нуждается в опоре на правдоподобие, правдоподобие маскирует вымысел.

Другую грань творческой концепции представляют артисты балета братья Н. и С. Легат, оставившие серию дружеских шаржей на артистов балета А. Павлову,

Т. Карсавину, М. Кшесинскую, А. Егорову, С. Александрова, Е. Эдуардову, О. Преображенскую и многих других. В них иной изобразительный язык и средства выражения, но хореографический материал, духовная коллизия, в которой показан тот или иной герой – все это имеет определенное сходство с тем, что переживали художники от встреч с артистами на репетициях и на сцене. Как артисту, так и художнику-карикатуристу приходится вживаться в создаваемые ими образы, выявлять комическую сущность персонажа. Несмотря на то, что художники выполнили целый ряд шаржей на артистов балета, которые объединены одной профессией, они сумели почувствовать и увидели разницу между ними не только во внешности, но и в психологическом настроении. В живых графических образах пульсирует жизнь гротескных лиц, чрезвычайно острых и безошибочно узнаваемых. Впоследствии в 50-х гг. вслед за братьями Н. и С. Легат А. Радунский создал около 200 шаржей на артистов балета и деятелей хореографии Большого театра. Шаржи А. Радунского в отличие от шаржей Легат не столь иллюстративны, они носят более живой, набросочный характер, выполнены в иных жанровых и стилевых координатах. Эти шаржи, напоминающие рисунки из юмористического журнала, апеллируют к профессиональному знанию А. Радунского, в сатирически-образной форме, интерпретируют балетные движения, ситуации, сюжеты, имеющие свою специфику именно в этом виде искусства.

Наряду с анализом творческой концепции артистов балета и хореографов в станковых произведениях особое значение в диссертационном исследовании приобретает также анализ сценографических работ. Для осуществления своих проектов многие мастера соединили узкопрофессиональную балетмейстерскую или исполнительскую работу в балетном театре с декорационным искусством. Наряду с профессиональными художниками они оказались вовлечены в синтетический процесс развития балетного театра рубежа XIX-XX вв. Эскизы костюмов А. Горского, А. Павловой, К. Голейзовского – важный этап работы над образным строем балета. В сценических эскизах А. Горского к «Тщетной предосторожности», «Нуру и Анитре», «Саломее»; М. Фокина к балету «Клеопатра»; А. Павловой к хореографическому номеру «Осенний лист»; К. Голейзовского к постановкам «Бал Маскарад», «Арлекинаде», «Карнавалу», к хореографическому номеру «Сальтарелла», к «Мотылькам» по мотивам вальса Скрябина, к детским балетам «Белоснежка», «Любовь Паяца», «Красная шапочка» (1918-1922 гг.) просматривается основная линия развития образов, намечается сквозное движение колористической мелодии танца.

Завершая разговор о творческой концепции артистов балета и хореографов в области станкового и театрально-декорационного творчества диссертант, отмечает важную особенность их работ – в них отчетливо проявилось индивидуальное начало и своеобразное видение мира. Выступая авторами таких работ, они порой способны дать наилучшую интерпретацию своего хореографического произведения. Если в балетмейстерских зарисовках, запечатлевающих танец как процесс наблюдалось многообразие средств документально-изобразительного исследования: кратковременные зарисовки-замыслы, репортажные наброски и наблюдения (М.Петипа, М.Фокин, Б.

Нижинская, П.Гончаров, О. Виноградов), то здесь изобразительное повествование – это открыто инсценированные моменты (А. Горский, А. Павлова, Н. и С. Легат, А. Радунский, К. Голейзовский). Сила художественного воздействия таких работ в законченном характере, где, как правило, не множество эпизодов, а один, на котором фиксируется внимание зрителя. Такие мотивы не столько анализируются, сколько обыгрываются по всем правилам увлекательного представления. Много из того, что в набросках только возникло, явно проявилось в завершенных станковых работах.

Что касается авторской работы хореографов в области сценографии, она проявилась в создании эскизов костюмов, целевое назначение которых было различным. В одном случае, когда необходимо выполнить эскизы перед началом длительной постановки, – это были фор-эскизы будущих костюмов персонажей, в которых фиксировалось первое цветовое впечатление (А. Горский), в другом случае эскиз становился дополнительным средством изучения образа (М. Фокин, К. Голейзовский). Кроме того, эскизы играли ответственную и целенаправленную роль в изучении отдельных закономерностей конструкции костюма и его движения в танце (А. Павлова).

Во всех рассмотренных здесь аспектах, в контексте творческой концепции артистов балета и балетмейстеров видится, своеобразная режиссерская площадка в работе над образом. Графические, живописные и скульптурные изображения демонстрируют богатство постановочной палитры, режиссерской и исполнительской партитуры, уникальности танцевальной пластики. Они являлись для хореографов своеобразным инструментом познания танца, помогали вырабатывать свой стиль, обогащали язык. Творческая концепция мастера хореографии и есть тот самый перекресток, на котором сходятся художественные проблемы, среди них центральная в диссертационном исследовании – взаимообогащения пластических искусств.

**В параграфе 3 Главы III «Изобразительный материал как источник решения вопросов теории и практики балетного театра»** диссертант касается еще одного аспекта исследования изобразительного искусства в творчестве артистов балета и балетмейстеров – создание хореографических произведений на их основе. Приводятся факты и рассматриваются примеры, иллюстрирующие такие заимствования, а также очерчивается круг потенциальных возможностей, которые могут обогатить современный балетный театр. Большое значение здесь приобретает проблема изобразительного материала, т. е. вопрос о том, насколько и в какой степени точно, глубоко и адекватно хореографическое произведение отражает суть произведения искусства. Затрагивается вопрос о том, насколько взаимопользны процессы творческого взаимопроникновения графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и балетного театра, хотя сама профессия хореографа, как наблюдал диссертант, предполагает помимо балетмейстерского мастерства и актерской одаренности способности к художественно-изобразительному мышлению. Поэтому не удивительно, что биографии многих известных деятелей танца были связаны с профессией художника. Кроме того, конкретный памятник графического, живописного и скульптурного искусства обретает на сцене вторую жизнь. Отсюда диссертанта

интересуют такие особенности восприятия произведений изобразительного искусства хореографами, тенденции отбора из многогранного художественного наследия именно этих тем, образов, решений, художественных концепций. Режиссеру в данном случае должна быть присуща способность особо пристального и внимательного «чтения» оригинала. Тем более, когда во взаимодействие включается временное и невременное искусство, то вопрос заключается не в том, как можно и как нельзя переводить памятники искусства, а в том, что из этой попытки получится в конечном результате. В диссертации указывается, что существуют разные варианты решения задач использования изобразительного материала. Основное требование к комплексу таких решений – максимально способствовать раскрытию авторской идеи и лучшему ее пониманию зрителем.

Практика режиссуры и исполнительства предлагает разные варианты решения таких задач, каждое из них поучительно как выражение определенной художественной концепции. Диссертант выделяет и анализирует их.

Прием иллюстрирования используется, когда за основу сценической интерпретации берутся многочисленные произведения изобразительного искусства – в основном графические серии (постановка балетов «Сотворение мира» на основе рисунков Ж. Эффеля в хореографии Н. Касаткиной и В. Василева, по офортам «Капричос» Ф. Гойи). Такой иллюстративный показ делает интерпретацию первоисточника наглядным, достоверным, тесно к нему приближенным, а застывшие графические иллюстрации становятся зримо-развернутыми. Рассмотрев прием хореографического иллюстрирования на основе серийных графических оригиналов, использующий форму рассказа (в характере, расстановке акцентов), диссертант подчеркивает, что он дает логическое направление хореографической мысли. Власть добротного изобразительного материала, легшего в основу сценария, оказалась весьма велика: основной содержательный потенциал выявлен прежде всего в сюжетах, а потом уже в средствах пластической выразительности. При всех достоинствах этот прием не делает до конца самостоятельным хореографическое произведение – слишком отчетливо в нем проглядывают графические листы. Спектакли развиваются словно не по законам сцены, а как бы вслед за рисунками, подчиняясь законам изобразительного построения. При этом персоналии этих спектаклей не существуют в сознании зрителей расчлененно, они вступают в связь, один герой дополняет другого. Это может быть связь – совладение или связь – противоречие, один образ может повысить или снизить значение другого, но они контактируют между собой.

Прием констатирования используется в тех случаях, когда произведение изобразительного искусства показывается в начале и в конце хореографических спектаклей, миниатюр, номеров. Скульптура, живописная картина или графическое произведение становится контрапунктом, оно открывает и завершает хореографическую версию (хореографические миниатюры Л. Якобсона по мотивам скульптур О. Родена «Вечная весна», «Вечный идол», «Поцелуй»; создание хореографической миниатюры «Па-де-катр» по литографиям А. Шалона). Прием констатирования рассматривается хореографами не просто как

использование законченного произведения изобразительного искусства. Это некая заявка на его новую жизнь и новое звучание, готовое выйти за рамки его контуров и стать частью пространства. Только начало и конец хореографических миниатюр рисует точный силуэт мраморных скульптур О. Родена, именно они являются смысловым стержнем заимствования эрмитажных оригиналов. Хрупкая нагая красота их фигур, застывшая в стерильно белом мраморе, ожила в дуэтном танце, стала выражением эталона роденовских образов (белое облегающее трико исполнителей имитирует материал скульптора). Гравюры и литографии А. Шалона, созданные в 40-х гг. XIX в., послужили ценным источником для восстановления хореографического номера «Па-де-катр», воссоздающего образы и стиль танца четырех романтических балерин: М. Тальони, Ф. Черитто, К. Гризи и Л. Гран. Подобные изобразительные источники можно рассматривать особняком, так как они несут в себе балетный образ и выполняют функцию не создания, а реконструкции на их основе запечатленного изображения целым рядом хореографов от А. Долина до Л. Якобсона.

Следующий прием демонстрирования, рассмотренный в диссертации, – это показ конкретных памятников изобразительного искусства в действии, в процессе с выделением особенностей и преимуществ демонстрируемого объекта. Демонстрация как бы вводит дополнительную информацию о произведении, его особое видение балетмейстером в движении («Марсельеза» Ф. Рюда в исполнении А. Дункан, «Любительница абсента» П. Пикассо в современной хореографии). Если прием констатации как простой статичный показ служит для того, чтобы проинформировать зрителей о «присутствии» и «участии» на сценической площадке произведения изобразительного искусства, то цель демонстрации – наилучшим способом раскрыть их особенности. Именно поэтому «демонстрация» – понятие более общее, выступающее как метод коммуникации, а констатация – это частный случай из множества способов демонстраций. Воплощая в танце монументальный скульптурный рельеф – «Марсельезу» Ф. Рюда и интерпретируя живописное полотно «Любительницу абсента» П. Пикассо, авторы-исполнители словно попали в плен к художникам. Их произведения стали тем магическим кристаллом, сквозь который они взглянули на эпоху, сюжет, героев, не просто спроецировав их (как у Л. Якобсона) в каких-то моментах хореографического повествования, а уловили в сиюминутности и одновременности изобразительных источников (эпического рельефа Ф. Рюда и гротескного полотна П. Пикассо) эволюцию развития образов, придав им временную длительность. Если время, заключенное в серийных графических листах, рождало нескончаемый переход хореографических композиций, идущих больше от интерпретации художника (автора этих листов), то здесь эволюция танцевальных образов идет от субъективного видения хореографа, стремящегося представить графическое или скульптурное произведение, к которому он обращается не в начальной и конечной ипостаси (сценическое воплощение скульптур О. Родена), а познать его обобщенную идею и суть.

Другой прием, обозначенный диссертантом – прием сравнения, при использовании которого памятники изобразительного искусства (графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры) в

хореографической интерпретации создают образ, сравнимый с первоисточником. Как правило, такие балетные спектакли носят точные названия произведений изобразительного искусства («Фрески Аджанты», «Фрески Софии Киевской», «Хрустальный дворец»). Применяя данный прием художнического мышления, авторы таких хореографических произведений стремились приблизить не памятник изобразительного искусства к хореографии, а наоборот хореографию приблизить к живописному и даже архитектурному произведению. Хореографы, используя живопись и архитектуру, не ограничиваются только образным их аналогом, их интересует и сюжет, хотя феномен успеха таких работ не в плетении событийной связи, а в способе и взгляде интерпретатора, умеющего во внешнем отыскать глубинное. Каждый их спектаклей строится по своему структурному принципу, по способу художественной индивидуальности он организован в как сложная полифоническая система. Сюжет балета «Фрески Софии Киевской» представляет собой развернутые эпизоды библейских легенд, суммарно очерченные эпизоды событий из жизни Иисуса Христа. Базируясь на евангелии, они ориентированы на предварительную осведомленность зрителя. Хореография «фресок» развивается как реконструкция исторических событий монументальной живописи киевской школы. Символика и иконография древнерусской живописи оказала влияние на постановку танцев в спектакле. Если во «Фресках Софии Киевской» за основу взят конкретный памятник «Храм Св. Софии», то в танце А. Павловой изобразительные пласты индийских фресок обобщены, они подчеркиваются лишь на уровне стиливых стыков, создавая целостность общей изобразительно-хореографической концепции. Пластика каждого танцевального эпизода в интерпретации баперины не просто сопрягается с сюжетным рисунком фресковых росписей Индии, но и подчиняется ему, образ фресок оформляет и эстетизируют хореографию номера.

Прием локализации событий, выделенный диссертантом, используется при необходимости «привязать» какое-либо произведение изобразительного искусства к конкретному сценическому месту или времени в спектакле (создание балета «Киарина, дочь разбойника» по мотивам биографии итальянского художника С.Розы в хореографии Ж.Перро, постановка балета «Тщетная предосторожность» по образам западноевропейских гравюр XVII в. неизвестного мастера, использование в балете «Гаврош» Б.Битова и «Пламя Парижа» Б. Асафьева сюжета картины «Свобода, ведущая народ» французского художника XIXв. Э.Делакруа). Сюжет интересующего памятника (графического, живописного, скульптурного) словно разлагается не на отдельные куски, либо вовсе не расчленяется, а рассматривается в соответствии с иной режиссерской логикой, он становится панорамой событий. Здесь усматриваются следы иллюстративного приема, однако в нем сам первоисточник был иллюстративным циклом. В балете «Киарина дочь разбойника» по мотивам биографии художника С. Розы в хореографии Ж. Перро в основе использованы литературные данные, выраженные в событиях спектакля; в номере «Картинки с выставки» в хореографии Ф. Лопухова использованы бытовые сюжеты жанровой живописи, в «Тщетной предосторожности» в хореографии Ж.Доберваля так же заимствованы сюжетные мотивы западноевропейских гравюр XVII в. Однако здесь диссертант



имеет дело с произведениями изобразительного искусства, принадлежащим разным авторам («Тщетная предосторожность») и даже разным эпохам («Картинки с выставки»), синтезированным в одном спектакле. Сюда же нужно причислить станковые произведения изобразительного искусства, зафиксированный облик которых становится своеобразным символом в балете (сюжет «Свободы на баррикадах» Э. Делакруа в балетах «Пламя Парижа» и «Гаврош»). Образ станковых живописных полотен с изображенными на них героями присутствует на сцене не как декорация (фон), а как действующее лицо, но временами, в ходе спектакля обретает тот узнаваемый пластический рисунок – образ, который видим в первоисточнике.

Диссертант анализирует другие аспекты толкования памятников искусства хореографическими средствами. Один из них он называет методом создания по мотивам, по поводу произведений изобразительного искусства, но не на основе этих произведений. Данный прием обозначает – приемом обобщения. Он направлен на конкретный памятник изобразительного искусства, либо ориентирован на целостную идею и мысль, основанную на использовании обобщенных понятий из области истории искусств («Кипрская статуя» И. Трубецкого, «Девичья башня» А. Бадалбейли, «Павильон Армиды» (оживающий гобелен) Н.Черепнина, ансамбль танца «Гжель» В.Захарова.) Данные названия представляют всеобщность, универсальность модели воплощения. Так, будучи приверженцем трактовки различных эпох, в том числе и русского народного представления М. Фокин широко использовал в «Павильоне Армиды» декоративно-прикладное искусство (ткачество, лубок, народные промыслы).

Последний, обозначенный в диссертации, – стилистический прием, дает не менее интересные, во многом неожиданные и неповторимые формы трансформации классических стилей истории искусства в балетных постановках. Данный прием использует стилистику памятников графики, живописи, скульптуры и переносит ее на балетную сцену («Египетские ночи» в хореографии М. Фокина – египетские рельефы, «Нарцисс» и «Дафнис и Хлоя» в хореографии М. Фокина – античная скульптура, «Послеполуденный отдых Фавна» в хореографии В. Нижинского – античная вазопись, «Литургия» - древнерусская иконопись, «Золотой петушок» и «Русские сказки» - лубочная картинка и народные промыслы и др.)

Итак, рассмотрев на примерах выделенные в диссертации варианты хореографических приемов работы с изобразительным материалом, отмечается, что всем им свойственна вторичность, заданность в создании и моделировании образов. Изобразительные источники неповторимы и требуют особого к себе подхода, где нужно не просто их знание, но избирательная проницательность. Изобразительные памятники как источники, исследуемые балетным театром, могут быть справедливо названы искусством образной интерпретации, по праву занимающей свое особое место наряду с литературными источниками. Новое направление хореодраматургии, тяготеющее к приемам сценической изобразительности, а иной раз заимствующее у графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и архитектуры образы и сюжеты, предполагает качественно иной уровень режиссуры, чем тот, который считается

традиционным. От нее требуется вкус к метафоричности, ассоциациям, гиперболизации, обыгрыванию деталей, в целом – оригинальности видения. Вместе с тем эти сильные художественные средства не должны разрушать органику и раскованность хореографического повествования, в основе своем так же условного, которое диктует и свой ритм, и особый пластический строй. Новые полижанровые структуры вызывают и к новому, более глубокому пониманию синтетизма балетного искусства.

Ссылаясь на опыт работы артистов балета и хореографов, рассмотренные в диссертации примеры показали какие возможности таятся сегодня в этом аспекте деятельности, подтвердили, что наиболее плодотворное направление в этой работе – исследовательский и творческий подход к материалу. Перед диссертантом прошли не только разные, даже взаимоисключающие друг друга направления и пути в использовании произведений изобразительного искусства, но и принципиально разные подходы к их пониманию. Здесь правильнее говорить о мере предпочтения, степенях влияния и воздействия их на балетный театр. Одному хореографу ближе видовая, другому-жанровая (сюжетная), третьему – стилистическая концепция заимствования и т.д. Заслугу балетмейстеров и артистов балета, использующих арсенал изобразительных искусств, диссертант видит в том, что им удалось ввести новый материал в традиционную, давно сложившуюся сферу балетного театра (художественная культура конца XIX – нач. XX вв. дала примеры удачного, а в ряде случаев блистательного их использования). Такие образы наметили новые подходы к решению проблемы синтеза и взаимодействия искусств, оказали влияние на разработку изобразительного материала в спектаклях последующих лет. Кроме того они раздвинули представление о возможностях балетного театра, обогатили его язык, его жанровую палитру. Ряд показательных примеров дали тот гармоничный сплав пластических искусств, конкретности и обобщающей философской глубины, который создает образ, его объемное многомерное пространство.

Успехи в области взаимодействия искусств конца XIX – нач. XX вв. требуют серьезных раздумий о резервных возможностях хореографии (безликость изобразительного ряда отрицательно сказывается на общем восприятии хореографического произведения, ослабляет его воздействие на зрителя) и в плане охвата изобразительного материала, в использовании образов графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, так и самого изобразительно-пластического начала как части хореографического спектакля, где можно найти много совершенно новых решений, отвечающих современным постановочным возможностям.

**В ЗАКЛЮЧЕНИИ** завершается разговор о взаимодействии пластических искусств в контексте с балетным театром, рассмотренным в основном на материалах конца XIX – нач. XX вв., подводятся итоги диссертационного исследования. В ходе системно-комплексного анализа проблем, обозначенных в главах (изобразительно-выразительная структура пластических искусств в балете, образы балета в изобразительном искусстве, роль и значение пластических

искусств в творческом процессе хореографа), диссертант приходит к следующим выводам.

Рассмотренные в первой главе проблемы пластического языка изобразительных искусств и наличие его элементов в танце позволяют сделать заключение, что пластика как выразительность изобразительной формы художественного произведения широко используется в классическом танце (заложена в его истоках) с древнейших времен. Балет есть самая последовательная и всеобъемлющая форма сценической пластики. Пластичность – органическая часть выразительного языка хореографии. Как было показано, существует изобразительная пластика в танце, зависящая от видовых особенностей изобразительных искусств, декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

Рассмотренные пары искусств: балет и графика – позволили выделить линейную пластику, балет и скульптура – объемную пластику, балет и архитектура – пространственную пластику в танце. Балетный театр смыкается со многими выразительными средствами, свойственными специфическому языку изобразительных искусств, а также декоративно-прикладному искусству и архитектуре (линия, силуэт, объем, ракурс, цветовое пятно, пространственный интервал, пропорциональность, декор, ритм, контраст и нюанс и др.), подробно рассмотренными в первом разделе главы. Эти связи обнаруживаются как на видовом, так и на стилистическом и композиционном уровнях. Комплексное понимание танцевальной пластики как совокупности всех пластических средств, формирующих художественный образ и участвующих в раскрытии его идейного содержания дает возможность выявить ее значение в стилеобразовании балетного спектакля и показать ее информационные возможности. Наличие иерархии и доминирование пластических средств графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и архитектуры в танце зависимо от образного замысла хореографа (нейтральные сами по себе те или иные языковые приемы изобразительности в балете перестают быть таковыми вне контекста художественной образности).

Вопрос о характере связи языково-изобразительной сферы пластических искусств с выразительно-пластическими мотивами танца важен и на жанровом уровне (художническое понимание определенных тем, сюжетов, идей). Изобразительная категория в балете имеет принципиальное значение (то, что разыгрывается на сцене, должно еще преобразовываться, оно членится в локальных изображениях мизансцен танца, а в целом объединяется в новую структуру – спектакль). Балетный театр размывает «ограниченность» живописного пространства, с помощью пластики движений делает его многомерным, изменчивым и многосоставным. По аналогии с живописными жанрами как готовые терминологические понятия возникли в балете сказочно-былинный, религиозно-мифологический и исторический жанры. Такая же аналогия проводится с двумя другими сюжетными жанрами живописи – батальным и бытовым. Они воспринимаются изобразительной адекватностью воплощения. Связь между ними происходит от необходимости выразить определенную тему в смысле фабульности (а не мироощущения). Природу

жанровых новообразований во многом определяет здесь трактовка материала и стиль хореографического произведения (лирический, романтический, героический, драматический, сатирический и т. д.). Более сложные и обширные связи, как отмечалось, обнаруживаются с бессюжетными жанрами: портретным, пейзажным, натюрмортным и анималистическим, входящими в качестве элементов в структуру балетного спектакля. В общем процессе этого сближения и взаимодействия следует говорить о специфике полижанризма и жанрового многообразия, столь важных для понимания перспектив развития балетного искусства.

Приведенный анализ соподчинений жанровой структуры балета пластическому языку изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры позволяет наблюдать различные варианты взаимоотношений изображения и сюжета, их взаимообусловленности. Сцепления между ними становятся связями, определяющими восприятие содержательного слоя балета. Смысл начинает преобладать над фабулой. Синтез видовых и жанровых особенностей не только повышает информационно-коммуникативную значимость хореографического произведения, но и всех компонентов, участвующих в процессе художественного формообразования. Исследование их как системы форм, как специфического языка открыло новые возможности комплексного подхода к проблеме в разделе «Сценография в художественной целостности и композиционно-образные возможности синтеза искусств». Выявленные различные подходы – принципы решения балетной сценографии (фронтальный, структурный, колористический и декоративный), проявившие себя наиболее ярко в дягилевских балетах конца XIX – нач. XX вв. основывались на участии творческой концепции балетмейстера, исполнителя и художника-оформителя. Сценография в художественной целостности хореографического произведения (сценический дизайн) проявила себя в нескольких аспектах целого (организационном, образном, типологическом, динамическом, взаимодействующим). Проблема создания сценографического образа в балете непосредственно связана с вопросами синтеза отдельных составляющих графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Сценографический образ рождается в органическом сочетании конкретной, предметной модели сценического пространства и «отвлеченной» абстрактной идеи хореографического образа. Соединение «отвлеченных» понятий языка танца и конкретных элементов в их целесообразности, полезности и художественной осмысленности происходит в процессе творчества. Напряженная творческая работа в этой области осуществляется в результате последовательного преобразования идеи, начиная от постановки специальных задач, композиционного замысла и кончая синтезом всех составляющих. Несмотря на сложность и множественность требований, сопутствующих достижению пластического синтеза, язык изобразительных искусств обладает потенциальной возможностью решать поставленные задачи во всей их полноте.

Исследование, проведенное во второй главе, рассматривающее обратный вариант взаимодействия пластических искусств – образы балета в изобразительном искусстве, состоящей из трех разделов обозначенных проблем,

позволяет сделать выводы. Иконографические принципы создают устойчивые схемы сюжетов танца, которые обнаружены на основе просмотра и изучения разнообразных произведений (графических, живописных, скульптурных), хранящихся в фондах художественных и театральных музеев России. Постичь специфику балетной иконографии невозможно вне ее организационно-композиционной структуры, вне соотношения танца и его изображения. Выделены следующие формы иконографических структур: семантическая (сюжетная), семантическая (композиционная) и знаковая (смысловая). В семантическом (сюжетном) подходе к балетной иконографии разграничены подварианты сюжетной (иконаграфии спектакля) и портретной (иконаграфии артиста). В семантическом (композиционном) подходе исходным моментом являются устойчивые композиционные структуры изображения балетных образов (основанные на ритме, контрасте, симметрии, ориентированные на одну композиционную ось и т. д.), а в знаковой (смысловой) наиболее распространенные позы движений (арабеск, аттитюд, па-де-де, фрагментарное запечатление ноги и стопы танцовщика и др.), которые являются выражением эмблематики их смысла.

Если балетная иконография дает видеть устойчивые изобразительные ракурсы, показывает относительную замкнутость той или иной запечатленной схемы, то типология балетной темы в изобразительном искусстве выражает ее многосоставность. С одной стороны – стремление максимально обобщить образы, довести до знака, с другой – попытка разложить эту «знаковую» одномерность и однородность, выявить путем типологического анализа их «состав». Многообразные пути образного воссоздания балетной темы в искусстве представлены типологическими аспектами: балет как пластика и красота тела, техника и механика движения, пантомимическая сторона танца, духовное начало балетного образа, балет как труд и балет как праздник. Рассмотренная типология балетной темы позволяет сделать вывод, что она не является статическими и замкнутыми в себе совокупностями. Речь может идти только о большей или меньшей склонности того или иного художника к одной, двум или трем рассмотренным аспектам. Все аспекты интересны и отражение каждого из них может представлять для художника ценность при обязательном условии их настоящего разрешения.

Художественная индивидуальность определяет ракурс, аспект темы, ее многогранность, многоаспектность диктует разнообразие форм художественной интерпретации. И как бы различны по материалу не были балетные образы их объединяет то, что художники не остались пассивными наблюдателями, а активно осваивали материал, осветив его своим художественным видением.

Исследование второй важной искусствоведческой и методологической проблемы – проблемы динамики танца показывает, что движение в изобразительном искусстве вступает во взаимодействие с состоянием покоя (поза, позиция), обретает динамический размах, скорость, динамику, высоту, длительность. Степень понимания проблемы движения зависит от того, что художник знает о технической стороне танца. Изучение изобразительных источников (графики, живописи, скульптуры), хранящихся в основном в

зарубежных музейных и частных коллекциях, принадлежащих русским и зарубежным мастерам, позволило выделить разные виды движений (одномоментное и многомоментное, статическое, длящееся, мимолетное), представляющие разные концепции его интерпретации. Только в одном длящемся типе движения удалось выделить шесть групп – вариантов его показа. Художественно-освоенное пространство, предполагающее движение в нем, характеризует как сам танец, так и запечатленное изображение. В этом смысле и то и другое – ведущие инварианты создания образа. Помимо пространства категория времени присутствует в изобразительном запечатлении движения танца. Ее параметры зависят от интерпретации динамики танца, его композиционного решения разными художниками (круговое, развернутое по спирали, пружинящее, фронтальное, в глубину или из глубины картины и т. д.). Серийное изображение танца раскрывает время, а мимолетное движение сужает его, круговое движение замыкает время (циклическое), а фризовое решение с ритмичным чередованием поз его удлиняет (линейное) и т. д. Ощущение времени зависит от показываемого сюжета (ретроспекция, настоящий момент). С помощью развертываемого движения на графическом листе, живописном полотне, в скульптурном материале формируется композиционная форма иконографии, усиливается семантическое, а тем самым идейное содержание балетного образа. Русский балет нашел в лице художников тонких интерпретаторов заданного пластического рисунка танца, превосходно владеющих показом движения различных стихий. Поэтому балетные образы связаны со временем их возникновения и художниками, их создающими, они имеют выход в художественную структуру стиля.

Как показал анализ, интересующий период конца XIX – нач. XX вв. дал наибольшее количество стилевых направлений, связанных с мотивом танца (модерн, импрессионизм, ретроспективизм, символизм, конструктивизм). В каждом из стилевых направлений наблюдались свои доминирующие иконографические структуры и типологические аспекты в изображении танца, что создавало совершенно неповторимую оригинальность, возникающую в практике такого взаимодействия. Кроме того балетный мотив связан с индивидуальным стилем художника, тогда в созданном образе раскрывается нечто внутреннее, скрытое под внешними формами «большого» стиля. Диалог между стилем танца запечатленного артиста (исполнителя или балетмейстера) и стилем художника – еще одна грань рассматриваемой проблемы, позволяющая сделать вывод, что художники, работающие в названных стилевых направлениях, смогли найти точный аналог с манерой исполнительства артистов и хореографией балетмейстеров, сближающих их творчество. Объект изображения (балет) влияет на поэтику произведений художников. Интерпретация художником образа балета зависит от самой интерпретации танца исполнителем. В творчестве художников и скульпторов шел напряженный поиск новых средств выразительности пластического языка, соответствующих художественной природе танца, характеру вставших задач на рубеже XIX-XX вв.

Подводя итоги последней главы, можно констатировать воздействие достижений смежных искусств на танец. Основная проблема, обозначенная в

исследовании, касающаяся роли и значения пластических искусств в творческом процессе хореографа, носит комплексный характер, выступает как средоточие, фокус взаимопересечения множества первостепенных вопросов, раскрытых в трех параграфах. Вместе с тем эта проблема носит также универсальный характер, ибо она отражает существенные особенности произведений изобразительного искусства данного периода в применении к балетному театру. Понимание процесса художественного творчества хореографов как многосистемного процесса позволило охватить движение художественного познания от объективной действительности (памятника изобразительного искусства) к ее художественной модели (хореографическому произведению), а также его внутреннее самодвижение от отдельных восприятий к масштабным художественным обобщениям, от единичного и всеобщего к единству индивидуального и типического в художественном образе. Вместе с тем оно открывает принципиальную однотипность творческого процесса у всех хореографов и его конкретную неповторимость у каждого из них в отдельности, общий для всех путь художественного познания изобразительного искусства и специфичность его протекания у каждого отдельного хореографа, объективную возможность изучения общих закономерностей художественной деятельности и принципиальную невозможность создания алгоритма, предварительной схемы конкретного творческого акта.

Рассмотренные три аспекта, касающиеся роли и значения изобразительных искусств в творческом процессе хореографа, рассматривающие метод изображения в процессе создания хореографического образа, творческую концепцию артистов балета и хореографов в произведениях станкового и театрально-декорационного искусства, изобразительный материал как источник решения вопросов теории и практики балетного театра, подводят к следующим выводам:

- Первая названная форма будет выглядеть в виде связки балетмейстер – художник – исполнитель. Эта особенность балетмейстера – автора сценического представления состоит прежде всего в том, что создавало основу балета или хореографического номера, то есть, создавая сценарий будущего действия, он выступает вместе с тем и как художник, мыслящий, как правило, графическими изображениями на бумаге. Диссертант наблюдал разные методы изображения в процессе создания хореографического образа: зарисовки – схемы, аналитические скульптурные этюды, образно-серийные изображения, зарисовки – мизансцены. Во всех случаях это был подход аналитически-познавательный, тесным образом связанный со склонностью автора к точному мышлению, которому присущ метод исследования будущего сценического образа, когда художественная интуиция соединена с пытливостью и объективностью научного познания (под научностью подразумевается целенаправленное решение балетмейстерских задач в создании сценического образа).

- Вторая форма может быть представлена другой связкой «балетмейстер – исполнитель – художник». Здесь авторы так же как и в вышерассмотренной группе, как правило, обращаются к собственным хореографическим решениям, но их творчество в области изобразительных искусств носит более свободный

характер, порой без опоры на конкретный оригинал. Запечатленный балетный образ является фактом его изображения, его фиксации. Это были не только зарисовки к балетам, но и портреты, станковая сюжетная скульптура и графика, эскизы костюмов и шаржи. Изображение танца, созданное артистами балета и балетмейстерами таким способом, представляет собой феномен, в котором эмоционально-оценочные уровни превалируют над познавательно-информационными. Хореограф стремится выявить смысловую и эмоциональную суть, заложенную в образной структуре произведения. Образ формируется не движением событий, столкновением характеров, драматургией героев, участвующих в сценическом действии, а статичной, конкретной субстанцией изображения танца или его художественного оформления.

- Наконец, третья форма представляется связкой «художник – балетмейстер – исполнитель». Памятники изобразительных искусств, декоративно-прикладного искусства и даже архитектуры являлись в этом случае толчком к разработке хореографических произведений, для отдельных мастеров балета они были неисчерпаемым источником вдохновения на рубеже XIX-XX вв. Живая практика показала – хореография способна создавать нестандартные решения, новые темы, оригинальность стиля. В такого рода произведениях подчеркнутая самостоятельная обособленность и отвлеченность, свойственная станковым вещам, переросла в подчеркнутую метафоричность изобразительного языка. Первым элементом в этой связке является художник (т. е. памятник как творческий источник), интересующий балетмейстера, интерпретированный им и показанный исполнителем (хореографическое решение сценического представления возникает на уровне создания сценария по мотивам произведений изобразительного искусства, проливая тем самым новый свет на эти произведения). Драматургия таких сценических постановок, впитав в себя законы изобразительных искусств (действующий характер событийного развития, композиционное построение с выходом на главную авторскую идею – основную мысль изобразительного источника), сюжет, создаваемый на основе «канвы-сценария» этого источника может строиться разными художественными приемами с использованием практически всех изобразительно-выразительных средств балетного искусства.

Завершающим этапом всех трех схем-связок, рассмотренных в трех параграфах последней главы, выступает зритель. Он является своего рода исследователем, который при оценке произведения искусства, созданного хореографом на основе осмысления системы взглядов автора, воплощенной в художественной форме балетного или изобразительного повествования, может создавать свою концепцию, близкую к авторской или противоположную ей.

В целом широкие параметры изобразительного творчества артистов балета и балетмейстеров распространяются на их хореографическое искусство, а хореография при соприкосновении с графикой, живописью, скульптурой, декоративно-прикладным искусством и архитектурой образуют сплав пластических искусств. Именно синтез трех пластов творческого процесса как общий идейный знаменатель всех усилий есть та «сверхзадача», к решению которой стремились деятели хореографии. При безусловно главенствующей роли



балетмейстерского начала полученные результаты обусловили художественное богатство их произведений, приобретя теоретическую и практическую ценность, они явились значительным вкладом в развитие художественной культуры конца XIX – нач. XX вв.

## **СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНО В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:**

1. Взаимодействие балета и пластических искусств в системе русской художественной культуры конца XIX – нач. XX вв. М.: Изд-во «Спутник», 2007. – 26 п. л. – Монография.
2. Роль пластических искусств в творческом процессе хореографа конца XIX – нач. XX вв. М.: Изд-во «Спутник», 2008. – 9 п. л. – Монография.
3. Балет в ряду пластических искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия). Челябинск: «Фотохудожник», 1996. – 10 п. л. – Книга.
4. Тема балета в русском изобразительном искусстве конца XIX – нач. XX вв. (проблемы интерпретации). М.: Изд-во НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1996. – 8 п. л. – Книга.
5. Артисты балета и хореографы как художники (роль и значение изобразительных искусств в практике балетного театра рубежа XIX-XX вв. М.: Ц. Гарант, 1996. – 6 п. л. – Брошюра.
6. Словно поймавший радугу (о балетных образах А. Фонвизина). Советский балет. – 1989. – № 2. – 0,4 п. л. – Статья.
7. Балетные люди Б. Фредман-Клюзеля. – Декоративное искусство. – 1989. – № 8. – 0,4 п. л. – Статья.
8. Изобразительное искусство и хореография на рубеже XIX-XX вв. – Сборник докладов научно-практической конференции, посвященной С. П. Дягилеву. – Пермь, 1990. – 1 п. л. – Тезисы.
9. Образы балета в творчестве З. Серебряковой. – Большой театр. – 1991. – № 10. – 0,7 п. л. – Статья.
10. В. Серов – балету. – Танец. – 1991. – № 9-10. – 0,3 п. л. – Статья.
11. М. Фокин рисует Фокина. – Советский балет. – 1991. – № 3. – 0,7 п. л. – Статья.
12. Балет в русской скульптуре. – Художник. – 1991. – № 9. – 0,8 п. л. – Статья.
13. Многоликая Жизель (об образах Жизели в изобразительном искусстве). – Большой театр. – 1992. – № 9. – 0,3 п. л. – Статья.
14. Когда улыбаются Фавны, когда Арлекины грустят (о творчестве К. Голейзовского). – Голос Родины. – 1992. – № 22. – 0,3 п. л. – Статья.
15. Новое платье Золушки (о взаимосвязях компонентов балетного спектакля на примере «Золушки»). – Детская литература. – 1992. – № 7-9. – 0,4 п. л. – Статья.
16. Образы балета в русском изобразительном искусстве конца XIX – начала XX вв. (проблемы интерпретации и взаимосвязи искусств). – Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1993. – 1,5 п. л.

17. Скульптор А. Павлова, график В. Нижинский. – Балет. – 1993. – № 3. – 1 п. л. – Статья.
18. Портреты А. Павловой. – Человек. – 1994. – № 2. – 2 п. л. – Статья.
19. Театральный художник Б. Мессерер. – Голос Родины. – 1994. – № 46. – 0,3 п. л. – Статья.
20. Посвящается Л. Баксту. Рецензия на книгу Л. Бакст. – Балет. – 1994. – № 6. – 0,2 п. л. – Статья.
21. Мир Б. Мессерера. – Клуб. – 1995. – № 8. – 0,3 п. л. – Статья.
22. Первейший виртуоз (о балетном костюме Л. Бакста). – Клуб. – 1996. – № 7. – 0,4 п. л. – Статья.
23. Неизвестная А. Павлова. – Клуб. – 1996. – № 12. – 0,4 п. л. – Статья.
24. Дж. Де Кирико. – 300 имен зарубежного искусства. Справочно-энциклопедическое издание / Под общ. ред. Ю. С. Бочарова, Е. А. Коровиной, Е. М. Черенцовой. – М.: Прест, 1996. – 0,2 п. л. – Статья.
25. О. Роден. – 300 имен зарубежного искусства. Справочно-энциклопедическое издание / Под общ. ред. Ю. С. Бочарова, Е. А. Коровиной, Е. М. Черенцовой. – М.: Прест, 1996. – 0,3 п. л. – Статья.
26. А. Тулуз-Лотрек. – 300 имен зарубежного искусства. Справочно-энциклопедическое издание / Под общ. ред. Ю. С. Бочарова, Е. А. Коровиной, Е. М. Черенцовой. – М.: Прест, 1996. – 0,3 п. л. – Статья.
27. Образы танца. – Юный художник. – 1996. – № 2. – 0,6 п. л. – Статья.
28. Несравненная личная одаренность. – Человек. – 1997. – № 2. – 2,5 п. л. – Статья.
29. Павел Гончаров: артист балета и художник (стиль «модерн» и танец Гончарова). – Балет. – 1998. – № 1. – 1,5 п. л. – Статья.
30. Хореограф, художник и скульптор (о К. Я. Голейзовском). – Детская литература. – 1998. – № 4. – 1 п. л. – Статья.
31. Этот не известный О. Энгельс. – Балет. – 1998. – № 98-99. – 1 п. л. – Статья.
32. В поисках красоты и гармонии (мотивы балета в графике и живописи художников объединения «Мир искусства»). – Балет. – 2000. – № 108. – 2 п. л. – Статья.
33. «Балет левых течений». – Актуальные проблемы современной науки. – 2001. – № 3. – 0,6 п. л. – Статья.
34. Балетное наследие З. Серебряковой. – Объединенный научный журнал. – 2001. – № 13. – 1 п. л.
35. Эволюция балетного костюма (на материалах музея Государственного Академического Большого театра) – Вопросы гуманитарных наук. – 2005. – № 6. – 1 п. л. – Статья.
36. Балетные образы Г. Верейского (к интерпретации темы танца). – Современные гуманитарные исследования. – 2005. – № 6. – 2 п. л. – Статья.
37. Художественное оформление балетов С. Прокофьева. – Объединенный научный журнал. – 2006. – № 4. – 2 п. л. – Статья.
38. Иконография балетного костюма Л. Бакста. – Актуальные проблемы современной науки. – 2006. – № 4. – 2 п. л. – Статья.

39. «Умиравший лебедь» А. Павловой в художественной культуре конца XIX-XX вв. (к типологии и интерпретации образа Б. Анисфельдом и И. Билибиным). – Вопросы гуманитарных наук. – 2006. – № 3. – 1 п. л. – Статья.
40. Балерина А. Павлова и скульптор Г. Лавров (пути сотворчества). – Вопросы гуманитарных наук. – 2006. – № 3. – 0,7 п. л. – Статья.
41. «Концепция танца» Б. Фредман-Клюзеля. – Объединенный научный журнал. – 2006. – № 22. – 1,5 п. л. – Статья.
42. Новые грани таланта (роль пластических искусств в творческом процессе хореографа конца XIX – начала XX вв. – Объединенный научный журнал. – 2006. – № 23. – 1,5 п. л. – Статья.
43. Соотношение мотива танца и стиля (к вопросу об интерпретации балетной темы в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX вв.) – Актуальные проблемы современной науки. – 2006. – № 6. – 2,5 п. л. – Статья.
44. Балет в изобразительном искусстве (концепции «взаимодействия» и «синтеза» в русской художественной культуре конца XIX – начала XX в.) – Вопросы гуманитарных наук. – 2006. – № 6. – 1 п. л. – Статья.
45. Образы балета в творчестве В. Серова. – Вопросы гуманитарных наук. – 2006. – № 6. – 1 п. л. – Статья.
46. Декоративно-прикладное искусство и танец. – Народное творчество. – 2007. – № 1. – 1 п. л. – Статья.
47. Танец и рисунок в творчестве К. Голейзовского. – Народное творчество. – 2007. – № 2. – 1 п. л. – Статья.
48. Балет в интерпретации скульптурного произведения. – Человек. – 2007. – № 2. – 2 п. л. – Статья.
49. Динамика танца в творчестве мастеров XIX – начала XX вв. (движение как основная проблема художественных исканий). – Объединенный научный журнал. – 2007. – № 8. – 1,5 п. л. – Статья.
50. Иконография балета «Жизель». – Актуальные проблемы современной науки. – 2007. – № 4. – 1 п. л. – Статья.
51. Пластический язык изобразительных искусств и его элементы в хореографии. – Современные гуманитарные исследования. – 2007. – № 3. – 2 п. л. – Статья.
52. Роль изображения в процессе создания хореографического образа. – Вопросы гуманитарных наук. – 2007. – № 4. – 1,5 п. л. – Статья.
53. Категория жанра и стиля в изображении танца С. Судейкина. – Современные гуманитарные исследования. – 2007. – № 6. – 1 п. л. – Статья.
54. Графика, живопись и хореография (взаимодействие художественного языка). – Современные гуманитарные исследования. – 2007. – № 5. – 2 п. л. – Статья.
55. Типология и интерпретация танца в творчестве З. Серебряковой. – Русский язык за рубежом. – 2007. – № 5. – 1 п. л. – Статья.
56. Роль и значение изобразительных искусств в творческом процессе хореографа. – Искусство и образование. – 2007. – № 5. – 1,5 п. л. – Статья.

57. Образы балета в изобразительном искусстве конца XIX – нач. XX вв. (иконография, типология, интерпретация). – Вестник Московского Госуд. Университета культуры и искусств. – 2007. – № 5. – 1,5 п. л. – Статья.
58. Балетный театр и изобразительное искусство рубежа XIX-XX вв. (модели взаимодействия). – Вестник Московского Госуд. Университета культуры и искусств. – 2007. – № 6. – 1 п.л.- Статья.
59. Новые грани таланта: творчество артистов балета конца XIX – нач. XX вв. – Грани культуры: Актуальные проблемы истории и современности. III межрегиональная научная конференция. 14 декабря. М., 2007. 1 п.л. – Тезисы.
60. Балетные чтения: из новых диссертаций. Динамика танца в творчестве мастеров конца XIX – нач. XX вв. (движение как основная проблема художественных исканий). – Балет. – 2008. – № 1. – 1 п. л. – Статья.
61. Категория жанра и стиля в изображении танца С. Судейкина. – Вопросы гуманитарных наук. 2008. – № 1. – 1,5 п. л. – Статья.
62. Хореография и архитектура (синтез искусств, параллели и аналогии художественного языка). – Сцена. – 2008. – № 3. – 0,7 п. л. – Статья.
63. Сценография в художественной целостности балетного спектакля и композиционно-образные возможности синтеза искусств. – Сцена. – 2008. – № 4. – 1 п. л. – Статья.
64. Мир балетных образов А. Фонвизина. – Искусство и образование. – 2008. – № 4. – 1,5 п. л. – Статья.
65. Проблемы движения и образ танца в изобразительном искусстве рубежа XIX-XX вв. – Преподаватель. XXI в. – 2008. – № 2. – 1,5 п. л. – Статья.
66. Балетный костюм Л. Бакста: проблемы исследования художественной символики. – Символы, коды, знаки. Сборник материалов 10-й конференции из цикла «Григорьевские чтения». – М., 2008. – 1,5 п. л. – Статья.